edgar papu

«Barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontal e întrerupt simetric de mici arcuri, superficiile drepte ale fațadelor se curbează, cu alterări concave și convexe. Se introduc cîteva elemente din natură, însă sistematizate și subliniate, asperități stîncoase, conce de scoici. Suprafețele plane au tendința de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporțiile canonice, iar din fruntea simplă să se ridice simetric dar somptuos și uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotnițe sau o cupolă între două clopotnițe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminate...

Așadar, pe de o parte o artă care dezvoltă o natură irațională și monstruoasă fără considerație pentru om, pe de alta o artă a umanității raționale fără natură, iar între ele arte de meșteșugari, decorativă, gotică, barocă, făcînd un compromis între noțiunile noastre de „Asia" și „Mediterana".»

GEORGE CĂLINESCU



Vol. I—II, lei 10

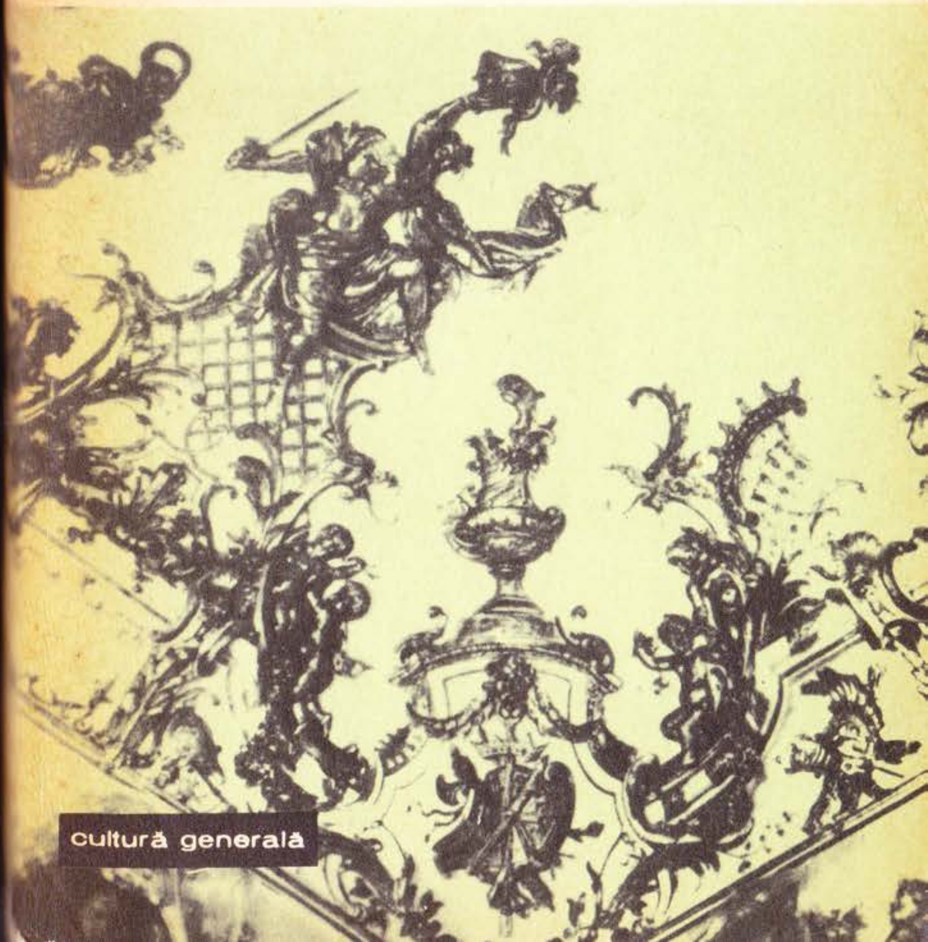
editura minerva



edgar papu

barocul ca tip de existență

★★



cultură generală

Ilustrația copertei : *Florin Ionescu*
reproducere după *Cuvilliès; Decorație de plafon din apartamentele reședinței din München* (sec. al XVIII-lea), detaliu.

edgar papu

barocul ca tip de existență

**

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1977
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

IV

ÎNTREGIRI

OBSESIA INTERIORULUI

Această nouă parte din lucrarea de față urmărește o necesară consolidare în cunoașterea obiectului tratat. Unele indicații asupra rostului ei au și fost date la finele primului volum. Acolo am precizat că ne vor solicita acum unele trăsături „mai speciale" ale barocului. Este tocmai rostul consolidator al „întregirilor", pe care le inaugurăm, chiar din actualul capitol, cu preocupările legate de *obsesia interiorului*.

Am reținut de la început existența acelei conștiințe dezbinate și a acelui tragic antagonism lăuntric pe care se întemeiază compensatoriu strălucirea barocă. Este un salt în afară cu atît mai apreciabil cu cît se află lansat din cel mai adînc interior. Nu totdeauna, însă, o asemenea explozie exterioară reușește. Avîntul, împiedecat de unele prea dense zone de trecere, recade în interiorul unde și-a avut punctul de plecare. Stilul capătă, în asemenea cazuri, o notă închisă, înăbușită, decisă de ceea ce am numi *obsesia interiorului*. Barocul se poate, totuși, împlini și pe această cale. El nu-și mai scoate splendoarea din izbucnirea

în afară, ci din însuşi caracterul straniu, fascinant, al propriului interior, care-l captivează pe om asemenea unei tainice puteri ascunse în sine.

Ne-am raporta aci la fenomenul pe care Ortega y Gasset îl numeşte *obliteraţie*. Filosoful spaniol dă o deslușire amănunțită acestui termen, pe care l-a împrumutat din anatomie şi fiziologie. Este „un prim stadiu de maturitate în dezvoltarea unui organism viu... cînd se poate spune că acel organism este un organism ca atare... în aşa fel încît să constituie o unitate internă închisă pentru exterior... un interior, deci, despărţit de marele afară ce este Universul...". Un asemenea fenomen de „maturitate" se vede extrapolat de către Ortega y Gasset pe planul istoriei, coincizînd cu momentul mare al barocului. Astfel, naţiunile europene au ajuns „către 1600 la acel prim stadiu de maturitate", care „determină fiecare popor să-şi îndrepte atenţia asupra lui însuşi şi să înceapă să se bucure de propria sa fiinţă, să savureze seva lui particulară..." Tocmai „de aceea se închide în el însuşi", iar „acest mod particular al fiecărui popor de a se închide i-a hotărît destinul pînă la data actuală..." (*Velásquez — Goya* din volumele *Obras completas*, Madrid, 1960, tr. Dan Munteanu, pref. Andrei Ionescu, Meridiane, 1972). Am reprodus textual o mare parte din cuvintele lui Ortega y Gasset pentru a nu se ivi nici o suspiciune în interpretarea pe care dorim a i-o face.

Nu putem nega existenţa pe plan istoric a unui atare fenomen de închidere sau obliteraţie în preajma lui 1600 aşa cum l-a surprins filosoful spaniol. Numai că ne situăm pe o poziţie de radicală divergenţă faţă de interpretarea sa. Această închidere există, dar în nici un caz ea nu este, la aşezămintele din acea vreme, indiciul unui „prim stadiu de maturitate, un început de conştiinţă plenară, bucuroasă, a propriei fiinţe, de savurare a propriei seve". Dimpotrivă, o asemenea închidere reprezintă categoric un semn al *declinului*. Ceea ce este viu deţine, fără excepţie, facultatea comunicării cu exteriorul, cu o ordine mai vastă în care se cuprinde şi circulă totul. Faptul că leziunea internă nu se poate compensa prin saltul în afară, ci recade asupra ei însăşi, explică acea dirijare a atenţiei numai spre *înlăuntru*, de care vorbeşte Ortega y Gasset, şi pe care am numit-o *obsesia interiorului*. Dacă ar fi să folosim şi noi o analogie cu planul fiziologic, am spune că este mai curînd vorba de ceea ce în medicină se numeşte o *ocluzie*, adică o anormală obstrucţie a circulaţiei, care grevează organul afectat.

De fapt, aproape pe aceeaşi pagină, Ortega y Gasset îşi părăseşte poziţia, şi am crede că trece cu anticipaţie de partea noastră. Îl surprindem anume cu o serie de grave şi neaşteptate contradicţii la ceea ce am citat dintr-însul cu puţin mai-nainte. Cum se face, bunăoară, că acel „prim stadiu de maturitate", cînd se poate spune că „un organism este un organism ca atare" să fie totuşi „fatal pentru un popor ca acel spaniol", aşa cum afirmă filosoful mai departe ? Cum se face apoi că, în acelaşi stadiu de maturitate, Spania împreună cu vastul ei imperiu avea „peste o sută de breşe" ? Faptul, consemnat de asemenea de Ortega y Gasset, că cei de la posturile de comandă se dezinteresau complet de „enorma peri-

ferie" a acestui imperiu este mai curînd un fenomen de dezmembrare, de *decorelare anatomică*, de *tipoliză*, cu alte cuvinte de *declin*. În sfîrșit, filozoful mai adaugă „oboseala de a stăpîni, deziluzia hegemoniei și a preponderanței". Revenim la cazul organismului devenit prea mare, ce nu se mai poate articula ca întreg, determinînd acea „extremă specializare" a părților, precum și ocluzia lor, care le împiedică de-a se mai lăsa străbătute de curentul unitar al ansamblului. Iar raportarea unui asemenea fenomen la oboseala și deziluzia, provocate de o formală și extenuantă preponderanță planetară, ne apare ca o genială observație de psihologie a istoriei. Totul concură nu către indiciul maturității viguroase, ci către acea închidere centrată pe obsesia lăuntrică.

O asemenea obsesie se exprimă în mai multe moduri. Primul este al substituirii simpatetice cu acele organisme animale, care oferă intuiția cea mai directă a închiderii ermetice. Ele fascinează pînă la saturație spiritele baroce pătrunse de obsesia interiorului. Revenim, astfel, la des invocatul model cochiliform. Noi am atribuit contactului cu marea și cu oceanul frecvența prodigioasă a acestui motiv în baroc. Desigur că fără o amplă intuiție marină mai greu am fi putut să-i realizăm răsfrîngerea în artă. Totuși nu exclusiv cochilia mediului lichid se cultivă în baroc. Locuința-refugiu a melcului de uscat devine și ea un model al stilului. Acest motiv se identifică îndeosebi în forma complexelor cupole din barocul german, unde,

pe o calotă semisferică, se etajează alta semiovoidală, ușor țuguiată la vîrf.

Proiectarea simbolică a obsesiei lăuntrice, într-un motiv care atrage totodată prin strălucirea sa, ne apare cît se poate de semnificativă. Cochilia, motiv ornamental în arta barocă, ajungînd uneori și model pentru grandioasa componentă arhitectonică a cupolei, exprimă desăvîrșit — ca și perla ivită dintr-o asemenea matrice — ambivalența barocă. Ea întrunește și fondul obsesiv și strălucirea prin care acel fond caută să se elibereze și totodată să se și valorifice.

În categoria de față am invocat pînă acum numai schema cochiliformă, legată și ea de presupusa sa aplicare numai la artele vizuale. Fenomenul nu se oprește, însă, aci. Alte motive naturale de involucre, folosite în alte domenii artistice, pot fi deopotrivă de ilustrative. Constatarea noastră se vede confirmată de unele edificări venite din partea poeziei. Astfel, Frank Warnke (în *Op cit.*) surprinde în creația poetului baroc englez George Herbert (1593—1633), frecvența „imaginelor de cuiburi și de alte închideri protectoare". Exemple de această natură pot fi aflate, desigur, și la mulți alți lirici ai epocii.

Dar obsesia interiorului nu se exprimă numai printr-o proiectare simbolică în unele adecvate elemente din afară, ci și printr-o fixare explicită sau numai implicită la propriul organism lăuntric, de unde au și venit simptomele unei asemenea crize. Am semnalat, printre altele, că, în acest cadru, omul se vede supus fatalității interne a

propriului *temperament*, care depinde de ingerințele unuia sau altuia din umorii organici dominanți. Ca rezultantă a obsesiei date de propriul interior, ale cărui variate afecțiuni trag greu îndărăt orice inițiativă de salt în afară, se ivește cunoscuta *trăire viscerală* a barocului. Apar dezvoltate acum, cu o ascuțime neobișnuită, ceea ce noi numim simțurile interne.

Un ecou al acestui fenomen apare și la Cervantes în *Don Quijote* prin motivul *inimii* lui Durandarte în capitolul Peșterii lui Montesinos, unde marele scriitor regisează și o intensă atmosferă mortuară, de criptă. De asemenea în *Libro de su vida* a Teresei de Avila, cînd autoarea evocă experiența unor emoții puternice de natură extatică, amintește de mai multe ori repercusiunea acelor emoții în „viscerele" sale. Aceste indicații vagi, plurale, capătă odată o localizare precisă. Este vorba de resimțirea acută a unei răni în *inimă*. În baroc acest organ vital devine obiectul principal al unui cult relicviar. În alte cercuri baroce mai vechi *inima* capătă metaforic o proiectare cosmică. Fenomenul se poate surprinde în India, mai precis într-un imn de adorație solară din *Rig-Veda*. Soarele se îmbracă aci în superba metaforă de *inimă luminătoare* (tr. G. Coșbuc). Dar, desigur, așa cum vom vedea, nu numai inima primește această funcțiune primordială în baroc.

Aldous Huxley crede a fi descoperit, în alt sens, o trăire viscerală și la El Greco. În calitatea sa de învățat naturalist, scriitorul englez a căutat să pătrundă și procesul fiziologic al extazului. Acesta s-ar alcătui din două etape succesive. Prima din ele se cuprinde în descărcarea

unor emoții atît de violente, încît afectează zguduitor unii centri ai organismului lăuntric, în special aceia unde fasciculele de nervi se manifestă printr-o mai intensă sensibilitate. Al doilea moment, cu totul opus, constituie eliberarea, cînd se anihilează orice senzație corporală. La El Greco această eliberare în „infinitatea universală" ar rămîne numai o aspirație, fiindcă el nu poate ieși din prima fază emoțională a extazului, cea material-organică (v. Aldous Huxley, *Meditation on El Greco*, în *Rotunda*, London, 1932). Faptul coincide cu acea neputință a saltului, despre care am relatat la început, și, în consecință, cu închiderea în obsesia lăuntrică, ceea ce se întîmplă adesea în baroc.

O cale cu totul specială va lua trăirea viscerală în ornamentică. Aceasta va reproduce indirect unele elemente organice interne sub masca destul de transparentă a unor alte motive. Printre asemenea motive, existente adesea numai ca titlu, se distinge în primul rînd cel vegetal, în decorațiile mai cu seamă sculptate. Intră aci în acțiune două mijloace reprezentative ale barocului, *masca* și *metamorfoza*. Bunăoară, în înfățișarea frunzelor ornamentale, de tipul celor de iederă sau de liliac, relieful se îngroașă și se umflă într-atîta, căpătînd o componență cărnoasă, încît se schimbă într-o serie decorativă de *inimi*. O metamorfoză, care pleacă tot de la motivul vegetal, ce ia forma și structura *inimii*, apare și în alte cercuri baroce, cum ar fi cel precolumbian din America. Într-una din narațiunile inserate în *Popol-Vuh*, carte de

tradiţii mitice a literaturii Maya, întîlnim următoarea transformare : „Un fruct s-a desprins din ram... şi s-a prefăcut într-o minge strălucitoare, care a luat înfăţişarea unei inimi plină de seva roşie care curgea în pomul acela..." (tr. Francisc Păcurariu). Am atins, deci, iarăşi acest delicat organ, cu un rol atît de covîrşitor în baroc încît s-a ajuns să i se atribuie şi o superioară facultate *raţională* (*les raisons du coeur* ale lui Pascal). Altă dată, frunzele de anumite contururi stilizate, dispuse cîte două de o parte şi de alta a unei ramuri, prin aceeaşi îngroşare de consistenţă cărnoasă fac să rezulte — după variantele formelor şi reliefurilor — unele din acele perechi de organe interne, prinse simetric de un ax median (plămîni, rinichi). Sîntem, dealtfel, în perioada unei ample dezvoltări a aplicărilor şi experimentelor anatomice, despre care vom mai aminti.

Dar nu numai elementul vegetal încearcă să mascheze pe plan ornamental injoncţiunea organică internă, şi să metamorfozeze însăşi masca în sensul unei anumite obsesii viscerale. O deosebită funcţiune mai deţine, în această privinţă, şi motivul nubiform în sculptură. El se află răspîndit pretutindeni în zona barocului, dar mai cu seamă a celui german. În fond, piatra, cu densitatea ei grea, este unul din materialele cele mai puţin indicate pentru a sugera structura rarefiată, difluentă şi vagă a norilor. Ea n-a putut să dea decît iluzia unui ţesut moale şi flasc, dar nicidecum uşor şi vaporos. S-au realizat numai nişte umflături neregulate, puse cap la cap, aşa încît să întregească un fel de tub larg şi încolăcit la care se alternează turgescenţele cu gîtuirile. Conturul pronunţat

al lucrării în piatră sau marmură împiedică, însă, orice veleitate de difluenţă şi de revărsare vagă. Sculptarea norilor îi îmbracă parcă într-un involucru subţire, într-o pieliţă care se încreţeşte uşor la punctele de joncţiune. Această inadecvare, de un gust, negreşit, îndoielnic, nu stînjeneşte cîtuşi de puţin optica artistului baroc, fiindcă, pe calea motivului ornamental al norilor, el a dat inconştient satisfacţie unei ingerinţe a propriului interior organic. Motivul nubiform capătă, în asemenea cazuri, structura greoaie a aparatului digestiv, a pungii stomacale, şi a unei încolăciri de intestine. Este tocmai sediul concentrat al unor centri nervoşi, şi de aci, al emoţiilor celor mai violente, constituind, în momentele respective, focarul obsesiei viscerale.

Subliniem din nou că operaţia se dovedeşte a fi pur intuitivă. În unele manifestări ale barocului din veacul nostru s-a transmis implicit şi această trăire organică. De astă dată, însă, senzaţia se află lucid analizată prin indicii explicite asupra procesului ei originar. Printre altele, un exemplu concludent ne oferă acea serie de fine introspecţii, pe care şi le aplică Eugenio d'Ors în *Oceanografia del tedio* (*Oceanografia plictisului*). Este vorba tot de resimţirea intensă a unei componente organice interne, trăire declanşată prezumtiv de un motiv cosmic, de intuiţia tot a norilor, particularizată, însă, la un anumit nor. Senzaţia nu se mai conectează cu aparatul digestiv, ci cu o parcelă din sistemul osos. La un moment dat a simţit că vîntul care părea să vină de la respectivul nor i-a atins în mod special şi i-a afectat acel bombat os sensibil

care se află în dosul pavilionului urechii. Imediat a căutat să detecteze cauza care i-a declanşat această senzaţie organică. Atunci a surprins un fel de corespondenţă tainică între structura spongioasă a acelui nor şi ţesutul similar al amintitei regiuni osoase.

Această legătură poate fi o simplă ficţiune, dar senzaţia resimţită este, în orice caz, reală şi chiar extrem de vie. Dacă Eugenio d'Ors ar fi fost sculptor ar fi reprezentat probabil acel nor în materia unei pietre uşoare, spongioase, asemănătoare cu respectivul ţesut osos. Sau chiar, lăsînd la o parte declanşatorul senzaţiei, ar fi creat pur şi simplu un motiv ornamental pe baza aceluiaşi ţesut. În trăirea barocă atîtea excitante din afară trezesc latenţa permanentă a obsesiei faţă de interiorul organic.

Dar o asemenea obsesie poate fi şi inversă, îndreptîndu-se nu numai către ceea ce se află închis înlăuntrul subiectului, ci şi către ceea ce îl închide pe acesta ca într-un ermetic receptacul organic. Desigur că, în cazul de faţă, nu mai intră în acţiune o senzaţie propriu-zisă, ci mai curînd o meditaţie depresivă. Este vorba de preistoria individului din stadiul placentar sau uterin. Am semnalat, dealtfel, într-un capitol precedent, calificativul de *mormînt viu*, pe care îl dă sînului matern prinţul Sigismundo în extinsul său monolog din *Viaţa este vis*.

Acest motiv al barocului se extinde şi la alte creaţii ale lui Calderon, precum şi la unele reflecţii ale poetului englez John Donne. Fiindcă mereu în asemenea cazuri

se asociază ideea sînului matern cu aceea a mormîntului, poate fi detectat aci un indiciu al „pesimismului baroc", legat de o fatală captivitate a omului, din care nu se poate niciodată salva. Motivul este categoric pesimist, însă această trăire îndurerată poate proveni şi dintr-o raţiune cu totul opusă. Omul îşi simte deopotrivă şi condiţia lipsită de „înveliş", de ocrotire, în vitregia căreia este lăsat pradă odată cu „eliberarea" sa provizorie între două morminte. Aşa apare în unele cadre mai vechi, de unde se trage ideea. *De ce din pîntec nu m-ai aşezat în mormînt ?* se repetă plîngerea lui Iov.

Barocul trăieşte, aşadar, şi obsesia închiderii într-un receptacul organic, fie că ea rezultă ca o constrîngere şi apăsare, fie, dimpotrivă, ca obiectul unei aspiraţii şi dorinţe. Repercusiunea acestei obsesii apare şi pe planul artelor vizuale. Avem aci iniţial în vedere iarăşi unele medii baroce mai vechi, cum ar fi cel arab. Ne gîndim la o enigmatică schemă ornamentală, difuzată apoi în islamism, şi care ar înfăţişa cu aproximaţie poziţia fătului în închiderea sa prenatală. Această schemă ovoidă verticală, continuată sus printr-o torsadă care se apleacă spre interior pentru a se uni iarăşi cu ovalul de unde a plecat, s-a răspîndit, tot cu o funcţiune decorativă, şi în barocul european. În condiţii de largă popularizare, ea supravieţuieşte şi astăzi.

În alte vechi cadre baroce, marcate de o pronunţată trăire viscerală, cum ar fi ale civilizaţiei aztece, motivul se introduce într-un alt registru. Se ştie că mumiile mexicane, spre deosebire de cele egiptene, nu se prezintă drepte, ci ghemuite şi strînse. Ele recapătă poziţia

2

fătului în uterul matern. Se cere ca, la ultimul său popas, omul să revină la aceeași condiție a ocrotirii pe care a trăit-o în faza prenatală. Schema umană încovoiată pînă la joncțiunea extremităților sale opuse, într-o închidere aproape circulară, apare adesea geometric stilizată și în arta aztecă.

Propensiunea către *lăuntric* se extinde frecvent în baroc de la planul organic la cel arhitectonic. Analogia este, însă, și reversibilă. Tot atît de adesea și interiorul arhitectonic se constituie ca simbol inițial pentru interiorul uman, către al cărui obiectiv se revine. Este adevărat, însă, că această ultimă interioritate se prezintă, în mare parte, sublimată de la trăirea viscerală la o trăire uneori pur spirituală. Vom privi mai întîi prima variantă — cea mai directă — adică trecerea de la obsesia interiorului organic la aceea a interiorului arhitectonic.

Așa cum a rezultat și din exemplele anterioare, mai mult organele moi și fragile constituie obiectivul fascinației lăuntrice. Din cauza structurii lor prea gingașe au și nevoie de adăpostul interiorului. Faptul se atașează la gustul barocului pentru lucrurile fragile. Tocmai în virtutea fragilității lor, ele populează ambianța umană adăpostită, iar nu cea supusă intemperiilor. Relațiile organicului se prelungesc, astfel, în cele ale arhitectonicului. Cunoscuta înclinație a barocului către spațiile interioare se asociază cu aceea față de obiectele gingașe și moi sau casabile pe care le ocrotesc acele interioare. Cu anumite excepții, lucrurile ce-și au sediul într-un *înlăuntru* sînt

mai nerezistente decît cele ce se află *în afară*. Obsesia interiorului — de orice natură ar fi — se reduce, în cele din urmă, la expresia unei slăbiciuni, a unei deficiențe, a unei alcătuiri sensibile și vulnerabile.

Faptul ne pune iarăși în față cu dominanta elementului textil în baroc. Pictura de interior excelează în reproducerea draperiilor, a țesăturilor, a îmbrăcămintei din materiale scumpe, dar care nu suportă un contact frecvent cu natura exterioară, cu un soare puternic, cu umezeala, cu vîntul stîrnitor de praf și de impurități. Sînt elemente care reclamă adăpostul arhitectonic, așa cum și delicatele organe interne ale omului sau ale altor viețuitoare reclamă ocrotirea corporală. Termenul de *țesut* organic, adoptat de știință, exprimă o analogie cum nu se poate mai concludentă. În această categorie intră — cu toate aparențele contrarii — și sistemul osos. El aparține tot unei alcătuiri sensibile, care are nevoie de-a fi apărată de contactul cu exteriorul. Ideea de „țesut" al oaselor — țesut „spongios", ca și al unor stofe, în exemplul de mai sus al lui d'Ors — relevă aceeași vulnerabilă fragilitate ce se recunoaște și organelor interne de consistență „cărnoasă".

De aceea predilecția arătată de baroc structurii textile este adesea indiciul unei ascuțite sensibilități, purtătoare de variate semnificații. De multe ori, ea deține un sens de necontestată gravitate, și aceasta chiar de la cele mai vechi tiranii ale orientului pînă la momentul mare al stilului. Purpura fenicienilor, îndeosebi în cadrele baroce, își capătă pînă tîrziu cunoscutul titlu al majestății nu prin materia colorantă în sine, ci prin aplicarea ei

asupra elementului textil. Se amintește uneori de o „funcțiune emblematică" a veșmîntului, precum și de multiplele roluri sociale în care „veșmîntul înlocuiește simbolic pe purtătorul său". Există de asemenea și o serie de creații literare în care se conferă vestimentației o demnitate alegorică. Cele mai numeroase și mai variate modele de interpretare în acest sens ne sînt oferite de literatura barocului. Cuprinzînd mereu alte nuanțe, se integrează pe rînd, în această ordine, *Faerie Queene* a lui Edmund Spenser, *El gran teatro del mundo* a lui Calderon, *Anathomy of Melancholy* a lui Robert Burton, la care se mai poate adăuga, din barocul elenistic, episodul lui Menippos din *Dialogurile morților* ale lui Lucian din Samosata.

Într-adevăr, poate că în nici un alt tip de perioade istorice materia textilă, alcătuită ca veșmînt, nu-l înlocuiește mai pregnant pe purtătorul său. Una din ilustrările cele mai convingătoare, oferite, de astă dată, nu indirect, de interpretarea literară, ci obținute prin intuiția nemijlocită a obiectului, ne prezintă simulacrele în mărime naturală din catedralele spaniole și din cele concomitente latino-americane. Deoarece un asemenea fenomen întregește substanțial înțelegerea barocului, merită o privire mai apropiată.

In primul rînd se cere precizat că la simulacrele amintite ponderea nu mai cade asupra sculpturii. Rudimentul vizibil de artă statuară dintr-însele se restrînge doar la modelarea feței — și aceasta încă destul de convențional. Sculptorul cedează aproape complet locul croitorului, desenatorului de costume și țesătorului de artă. În cazul de

față chiar la modul propriu se poate spune că îmbrăcămintea îl înlocuiește pe purtătorul ei, fiindcă acesta din urmă nu mai există prin el însuși, ci numai prin veșmîntul care îl anihilează ca ființă, și totodată, îl și reprezintă pregnant.

Într-adevăr, așa-zisa statuie nu este decît un manechin, un simplu suport de etalare a *veșmintelor*, care însă, printr-un fel de hipostazantă uzurpare, își însușesc ele identitatea umană. Pe lîngă faptul că sculptura barocă propriu-zisă reproduce perfect în piatră moliciunea mîngăioasă a stofelor fine, ea se mai și află în speță efectiv substituită prin materia textilă a acestor stofe, care ajung adesea la gradul unor adevărate capodopere vestimentare. Componența lor delicată se cere, însă, adăpostită într-un interior, ca și *țesutul* organelor interne omenești. În ambele registre ceea ce este *mai prețios* se păstrează cu grijă *înlăuntru* spre a nu se expune vătămării, fie că-i vorba de alcătuiri culminante ale valorii organice, vitale, fie ale celei economice, estetice, spirituale.

Pe cît de fragile pe atît de somptuoase sînt și metaforele poeziei baroce. Au și ele ceva din structura materiilor fine textile, ceea ce îndrituiește formula *superbei tapiserii*, pe care a aplicat-o Ingegneri artei poetice. Așa cum în sanctuarele baroce *persoana* reprezentată artistic dispare, mîncată de propriile sale veșminte, care i se substituie și îi preiau identitatea, tot astfel și *obiectul* evocat în poezia barocă se pierde complet sub vălurile bogate ale metaforelor, ce-l acoperă în întregime. Iată,

din *Adonis* a lui Giambattista Marino, următoarea imagine a trandafirului, însă *fără trandafir*, care, ascuns de propriile sale veşminte metaforice, nu mai poate fi nicăieri aflat la suprafaţă :

„Tu, purpură a grădinilor, al luncilor alai,
A primăverii gemmă, ochi viu al lunii mai,
Şi Amoraşi şi Graţii, de mînă împreună,
Îţi fac sînului salbă şi pletelor cunună.
Se-ntorc ades spre tine să-şi ia al hranei bir
Zburdalnica albină şi gingaşul zefir.
Tu îi îmbii să soarbă din ceaşcă de rubine
Licori înrourate, suave, cristaline".

Este o strălucire lipsită de adîncime, dar care, în mod paradoxal, provine dintr-o *adîncă* sensibilitate organică internă. Aceasta se vede subliniată în elemente tot atît de delicate ce populează un rafinat interior baroc : *purpura*, valorificată desigur, în materia textilă, *amoraşii* decorativi, *cupele* în lucrătură preţioasă. Numai din asemenea componente *lăuntrice* se află ţesute veşmintele metaforice ale trandafirului, în ciuda sediului său *exterior* în cuprinsul grădinii. Chiar presupusele trăsături *artificiale* ale barocului îşi trădează neaşteptat rădăcina în obsesia *naturală* a interiorului.

Am privit pînă acum extinderea de la ceea ce cuprinde organismul la ceea ce populează *înlăuntru* spaţiul arhitecturii. Vom ilustra în momentul de faţă drumul invers, de înapoiere. Urmează, aşadar, să plecăm de la interiorul arhitecturii ca simbol al interiorului uman.

Ne întoarcem iarăşi, cu acest prilej, la Teresa de Avila, pe care am ilustrat-o sub aspectul trăirii viscerale. De astă dată ne solicită o altă carte a ei, *Castelul interior (Castillo interior)*, titlu cît se poate de sugestiv pentru momentanul nostru interes. Aci se accentuează relaţia dintre lăuntricul arhitectonic, ca simbol, şi adîncul tainic al conţinutului uman. La Juan de la Cruz, în ciclul *Suirea muntelui Carmel (La subida del Monte Carmel)*, întîlnim aceeaşi asociere :

„Într-o preaneagră noapte,
Viu zguduită-n flăcări de iubire,
Intră fără de ştire
Cînd liniştea domnea-n a mea zidire".

Revelaţia pătrunde pe nesimţite în propria *zidire* a fiinţei tocmai într-un moment de „noapte" a cugetului, care, puternic agitat de „iubire", implică şi resonanţe viscerale. Pe plan simbolic interiorul arhitectonic devine interior al propriei alcătuiri organice şi spirituale, resimţită în vibraţia vie a existenţei sale.

Dar nu numai ca simbol, ci şi ca receptacul efectiv al trăirii baroce apare adesea spaţiul dintre pereţii lăuntrici. În ale sale *Exerciţii spirituale*, chiar la începutul cărţii, Inigo de Loyola, pe care l-am mai citat în primul volum, postulează, ca o condiţie indispensabilă pentru asemenea „exerciţii", încăperea complet închisă. Faptul se va răsfrînge şi în pictura barocă, odată cu însăşi oficializarea ei. Gîndul ni se îndreaptă iarăşi către vestitul *Sfînt Ieronim* de Caravaggio. Personajul nu poate fi închipuit decît în acel concentrat spaţiu interior, care parcă l-ar

închide cu ziduri de întuneric. Doar o rază plăpîndă se răsfrînge îndeosebi asupra capului său pleșuv și aplecat, al cărui creștet strălucește în obscuritate, asemenea unui glob lăuntric luminat.

Un caz cu totul special în complexitatea sa prezintă Don Quijote. Este omul ce-și poartă propriul *interior* în lume, un interior atît de ermetic închis, încît se vede lipsit de orice ușă de comunicare cu bogatele circumstanțe exterioare prin care trece, fără să le poată identifica. Dar conexiunea dintre diferitele aspecte ale motivului ne poate duce mai departe. Acest interior imaginat a germinat și a luat ființă în favorabilul mediu solitar al unui *interior real*, al unei efective închideri arhitectonice. Este vorba de vestitul său *aposento*, de acea odaie a sa cu cărți, în care se retrăgea îndelung, și unde și-a făurit universul lăuntric. Această încăpere reprezintă mediul închis, uterin, în care s-a zămislit noua identitate a personajului, sau mai curînd crisalida cu conținut criptic, unde s-a metamorfozat Alonso Quijana în Don Quijote. Astuparea zidită a odăii cu cărți de către cele două femei ale casei, pentru ca obsedatul cavaler să nu o mai poată găsi, este un act magic. Anulînd acel interior arhitectonic, ca mediu germinator de fantasmagorii, ele credeau că anulează implicit și noul interior imaginar pe care și-l însușise celebrul personaj. Era, însă, prea tîrziu. Nexul ombilical se rupsese. Don Quijote își transmutase acel interior în sine, urmînd, cu aceeași virtute ermetică, să-l proiecteze în lume.

Pe cînd era încă Alonso Quijana el făcea parte dintr-o categorie socială întrucîtva sărăcită și amenințată cu dispariția. Adoptînd ca atare o atitudine retractilă, Alonso și-a aflat sediul și adăpostul într-un *interior* predilect, alături de cărțile sale. Aci s-a transmis subconștient, de la o identitate la alta, numai nemulțumirea, care a luat în cele din urmă, forme ofensive, de reformare morală a lumii. Această ofensivă *imaginară* își are, însă, rădăcina într-o defensivă *reală*, cu adiacenta consecință a *refugiului interior*, intrat într-însul sub chip de *obsesie interioară*, și vehiculat astfel de propria închipuire.

S-ar părea, din cuprinsul acestui capitol, că am fi contrazis vederea acceptată încă de la Wölfflin asupra barocului, ca expresie a formelor deschise, ce se opun *formelor închise*, clasice. Este, însă, numai o superficială aparență, pe care ar fi bine să o explicăm. Ideea de *obsesie* în sensul căreia ne-am situat prezenta preocupare nu se poate confunda, în nici un caz, cu aceea de *formă*. Ba mai mult, departe de-a se stabili între aceste două noțiuni un *consens*, există mai degrabă un *contrasens*. Și ne surprinde chiar că nu s-a consemnat pînă acum mai stăruitor un fapt ce ni se pare elementar în privirea artei.

Tocmai fiindcă relațiile de la baza clasicismului se arată *deschise*, vizibile, limpezi, ele pot fi în mod firesc coordonate, stăpînite și închegate în forme împlinite, *închise*. Procesul apare cu totul invers în cazul barocului. Relațiile criptice, adică întunecate sau învăluite, pe care le creează obsesia închisă, captivă în propriul interior, nu se lasă atît de ușor stăpînite și determinate. Prin-

derea unor asemenea relații în forme artistice nu poate realiza, deci, închideri perfecte. Expresia rămîne descoperită, incompletă, cu deschideri către sugestie, către iluzie, către vis. Credem ca prin această foarte simplă precizare, aplicată la contrasensul dintre *trăire* și *formă*, să fi putut arăta că n-am răsturnat și n-am schimbat nimic din consacratul unghi de vedere asupra barocului.

PUTEREA „LINXULUI"

Provocînd obsesia interiorului, obliterația sau ocluzia discutată în capitolul precedent generează naturi umane neobișnuite, ciudate, marcate adesea de o vie originalitate, în care, potrivit orientărilor din baroc, „umorii" temperamentali ar da tonul hotărîtor. Cufundat în propria-i bizarerie, omul rămîne adesea nepătruns, ca un captiv în ermetica sa închidere interioară. El prezintă o enigmă pentru ceilalți, și uneori chiar pentru sine însuși, în dedublata sa ipostază analitică. Nu trebuie, deci, să ne surprindă că patru din cele mai adînc nepătrunse figuri umane, create de literatura universală, aparțin, fără excepție, marelui moment al barocului. Este vorba de *Faust* — în fond o invenție tot a acelui moment (1587), exploatată cu genialitate de către Marlowe (1588) — apoi de Hamlet, de Don Quijote și de Don Juan.

Ne întîmpină printr-înșii tipul de *hombre secreto* (om secret), relevînd una din moștenirile cele mai dura-

bile ale barocului, care a străbătut toate secolele următoare, şi s-a transmis pînă astăzi inclusiv. Deoarece cele patru ilustre personaje, amintite mai sus — la care se mai pot adăuga încă numeroase altele din epocă — nu seamănă între ele decît prin acelaşi caracter *impenetrabil*, configuraţia lor poate fi descoperită mai tîrziu, după trecerea stilului, în cele mai felurite chipuri. Uneori îi vom regăsi şi în unele apariţii la care cel mai puţin ne-am aştepta. Surpriza ar fi adică pentru o anumită prejudecată, am spune melodramatică, pe care ne-am format-o despre noţiunea de „om secret". Fără să ţinem seama de imensa varietate, pe care o poate cuprinde acest tip uman — baroc la origine — ni-l închipuim unilateral „retras", „închis" şi „conspirativ" în oricare din manifestările sale.

Atîtea ilustrări de mai tîrziu vor nărui, însă, imaginea noastră despre *hombre secreto*. Una din aceste ilustrări va fi dată de însuşi... Balzac. Asemenea lui Hugo, el pare să fi împrumutat din baroc tocmai însuşirea opusă celei acceptate de amintita prejudecată, anume capacitatea unei revărsări uriaşe prin care s-ar releva mereu „în întregime". Şi totuşi, într-o scrisoare către doamna Hanska, Balzac îi destăinuieşte următoarele : „Eu sînt o enigmă pentru toţi, nimeni nu cunoaşte taina vieţii mele, şi eu nu vreau să o dezvălui nimănui". Şi într-o altă scrisoare, adresată ei : „...viaţa mea este stăpînită de inima mea, şi acesta e un secret pe care îl ascund cu grijă..." (cit. din Ernst Robert Curtius, *Balzac*, vol. I, tr. Gr. Tănăsescu, B.P.T. 1974). Asemenea afirmaţii pot fi comune barocului de pretutindeni şi de oricînd.

Să alegem un exemplu din cadrul tiraniilor orientale, şi anume cuvintele poetului persan Djelaleddin Rumi (1207—1273) dintr-un *masnavi* (poem) al său : „...în inima mea nimeni nu mi-a căutat taina. Taina mea... este o lumină nevăzută pentru ochi". Asemenea exemple pot fi aflate, de-a lungul mileniilor, şi în alte perioade baroce.

Ceea ce cu mult după ei a spus Balzac, şi cu mult înaintea lor a spus Rumi, exprimă tacit şi cele patru personaje create de marele moment al barocului prin zidul inexpugnabil al fiinţei lor lăuntrice, zid pe care secole de-a rîndul l-au asediat cercetătorii. În aceeaşi categorie intră desigur şi multe alte expresii umane, cu totul reprezentative pentru epoca respectivă.

Am schiţat toate cele de mai sus numai pentru a ne fixa ponderea atenţiei asupra unui corelativ fenomen paralel. Este vorba de o trăsătură însoţitoare, ce intră cu un caracter tot atît de specific în stilul urmărit de noi. În aceeaşi proporţie cu creşterea închiderii în sine şi a impenetrabilităţii se dezvoltă în baroc şi pasiunea opusă, aceea de a dezăvorî, de a descifra enigma umană, pătrunzîndu-i ermetismul lăuntric. Omul devine un receptacol al surprizelor, care tocmai fiindcă apare pecetluit, trezeşte tentaţia de a-l deschide. Se cunoaşte ispita irezistibilă a uşilor închise şi interzise. Fenomenul se poate surprinde şi în alte momente baroce, bunăoară în faza finală a Antichităţii, ilustrată de civilizaţia elenistică şi de cea romană. Despre marii istorici latini, în speţă Salustiu şi Tacit, s-a afirmat că sînt cei care

au privit pentru prima dată direct „abisul“ negru din sufletul omenesc (v. Giuseppe Toffanin, *Che cosa fu l'umanesimo*, Torino, 1924). Deschizînd parcă o adevărată cutie a Pandorei, ei au făcut cunoscut lumii cele mai neînchipuite orori pe care le poate ascunde în sine ființa umană.

Această imensă curiozitate îndreptată de istoricii romani către strania configurație lăuntrică a unor figuri reale se vede dirijată de Apuleius pe plan mitic și simbolic prin personajul *Psyhe*-ei. Ne gîndim la tentația fatală a tinerei femei de a privi chipul „interzis“ al soțului ei Amor (în vestitul episod *Amor și Psyhé* din *Măgarul de aur*). Desigur că aci personajele apar ca simboluri. Semnificația lor este legată de faptul că în clipa cînd spiritul analitic (Psyhé) vrea să vadă, să privească lucid iubirea *(Amor)*, aceasta dispare. Dar chiar și luată simbolic, dorința inexorabilă de a desluși o taină lăuntrică, în speță a dragostei, se integrează printre impulsurile tipice ale barocului.

Mult mai tîrziu, într-un alt registru, cînd mai pîlpîiau încă ultimele luciri ale Antichității, o asemenea tendință pătrunde și în patristică. Apare aci reprezentativă, pentru repercusiunea ei ulterioară în marele moment al barocului, vestita *scară* (în latinește *Scala Paradisi*), închipuită în lucrarea cu același nume, de către Ion Climah (mort 605). Stabilind o ierarhie de grade în atingerea perfecțiunii, autorul identifică treapta supremă cu aceea cînd omul dobîndește puterea de a *vedea*, de a pătrunde *înlăuntru*, în întunericul conștiințelor. Numai

o tablă de valori baroce putea să desprindă dintr-o atare capacitate indiciul celei mai înalte desăvîrșiri. În alte cadre vechi ale stilului putem surprinde orientări similare.

Cu atît mai accentuat se prezintă fenomenul în epoca plenară a barocului, îndeosebi în veacul al XVII-lea. Această constatare a determinat și titlul capitolului de față, orientat către o perioadă cînd — urmare a Contrareformei și a absolutismului monarhic — s-a dezvoltat amplu cazuistica de confesional și viața de curte, plină de gînduri și uneltiri „secrete“. În consecință, capătă o extremă difuzare, pe întreaga arie barocă a timpului, motivul „linxului“ sau al „ochiului de linx“, fiara străbătătoare care pătrunde cu privirea tainele întunericului și ale nopții. Acest motiv devine unul din locurile comune ale barocului. El apare cu aceeași semnificație la cei mai diverși autori ai timpului, de la Giambattista Marino pînă la Cervantes. Ba chiar în 1608, deci în plin baroc, se și fundează de către Francesco Cesi o academie numită „a Rîșilor“ *(Academia dei Lincei)*, adică a spiritelor ascuțite și adînc pătrunzătoare.

Nimeni, însă, n-a adîncit mai temeinic acest simbol, în sensul în care l-am anunțat la început, decît — ceva mai tîrziu, dar tot în baroc —, Baltasár Gracián. În lucrarea sa din 1653, *El oráculo manuàl y arte de prudencia*, el afirmă următoarele : „Sînt capete care răsfrîng lumină, întocmai ca ochii linxului, așa că ele deosebesc mai bine acolo unde întunerecul e mai mare“. Această pătrundere în tenebrele conștiințelor trece și pentru Gracián drept

cea mai înaltă desăvîrșire umană, întocmai cum fusese ea considerată cu o mie de ani înainte de către Ion Climah. Cel ce are un asemenea cap, în măsură să răsfrîngă lumină, ca ochii linxului, „de îndată ce zărește un om, îl înțelege, și îi judecă intimitatea ființei"; el „observă și știe cu finețe să citească în adîncul său cel mai tainic". Tot acolo mai întîlnim și unele sensuri sau intuiții foarte apropiate de acel simbol. Așa este, bunăoară, termenul de origine arabă *zahori*, folosit de Gracián în același înțeles simbolic ca și *linxul* sau *ochiul de linx*, și care desemnează persoanele dotate cu pretinsa facultate miraculoasă de a „vedea" și descoperi comorile adînc ascunse în pămînt.

În cazul picturii o asemenea calitate nici nu mai este luată ca simbol, ci se impune la modul propriu. Așa se află ea interpretată de unele priviri retrospective asupra anumitor expresii picturale din baroc. În *Maeștrii de odinioară*, de pildă, sensibilitatea lui Eugène Fromentin, uluită de profuziunea și de subtilitatea nuanțelor pe care Rembrandt le putea desprinde în întuneric, a atribuit ipotetic marelui artist „un ochi de noctiluc". Nu, însă, atît pătrunderea în noaptea propriu-zisă ne solicită aci cu precădere cît mai cu seamă explorarea unei nopți închise înlăuntrul conștiințelor.

Acea neînvinsă curiozitate în detectarea interiorului ascuns, fie al altuia, fie al propriei persoane — în cazul cînd aceasta prezintă chiar pentru sine o enigmă — are și astăzi ca punct de plecare marea perioadă barocă.

Pentru o ilustrare mai largă în registru concret, aplicativ, vom reveni la două figuri feminine — atît de specifice momentului și stilului — pe care le-am mai evocat fugitiv într-un alt capitol. Una din ele, Mariana Alcoforado, se îndreaptă cu o curiozitate devoratoare către pătrunderea întunericului tainic din cugetul altei persoane, ce pare să i se ascundă. Cealaltă, Sor Juana Ines de la Cruz, călugărița mexicană, își dirijază, dimpotrivă, pasiunea penetrantă către luminarea interiorului ciudat și complex al propriei ființe. Amîndouă rezultă ca atare din tehnica asiduă a confesionalului baroc.

Vom considera mai întîi primul caz, cuprins în cele cinci scrisori atribuite călugăriței portugheze Mariana Alcoforado. Într-însa se petrece, la cea mai înaltă temperatură, drama femeii abandonate. Iubitul ei, un oarecare marchiz de Chamilly, care prin 1640 venise temporar în Portugalia cu trupele franceze, destinate să contribuie la eliberarea acelei țări de sub tutela coroanei spaniole, o părăsește pentru totdeauna. Această nouă Ariadnă sau nouă Medee sau, în sfîrșit, nouă Didonă, la fel de excesivă ca și ele în iubire, nu apelează la nici una din soluțiile folosite de cele trei precedente antice, soluții care se pot oferi unei pasionate personalități feminine în situația dată. Nu recurge, adică, nici la consolarea cu alt partener, nici la răzbunarea asupra celui ce a înșelat-o, și nici la sinucidere. Ea inițiază o nouă ieșire, căutîndu-și remediul la adînca sa leziune morală prin văzul „linxului", pe care și l-a însușit, desigur, pe calea confesionalului.

În acest fel, deși a rămas probabil cu o traumă latentă pentru toată viața, după zguduirea suferită, a reușit,

totuşi, să se vindece relativ, aşa cum reiese — în chip doar de premisă — din *Scrisoarea a cincea,* după care n-a mai urmat nici o alta. Din indicii slabe şi adesea dezinformante, din comparaţii de atitudini, din amintiri, din veşti vagi şi depărtate de la alte persoane, din ultimele rînduri echivoce pe care i le mai trimisese fostul iubit, ea urmăreşte, cu o tenacitate rară, „să vadă", să pătrundă treptat în întregul volum lăuntric al unei conştiinţe străine. În această acţiune de pătrundere lucid dirijată, Mariana Alcoforado cheltuieşte o pasiune aproape egală cu aceea a iubirii. Efectul pare a fi salutar. În cele din urmă ea reuşeşte să *cunoască,* să se convingă integral de mediocritatea morală a partenerului. Iubirea se schimbă în indignare şi dispreţ, stări mai puţin nocive decît durerea disperată, provocată de lipsa celui îndrăgit.

Există mai multe exemple în aceste *scrisori,* care marchează tot atîta grade succesive, de la incertitudine pînă la pătrunderea deplină în conştiinţa celuilalt. Le-am putea asemui, însă pe alt plan, cu etapele *Scării* lui Ion Climah, a cărui ultimă treaptă fixează puterea de a vedea în întunericul lăuntric al altei fiinţe. Vom da numai acest ultim exemplu decisiv : „Urmăreai să te iubesc, acesta ţi-era planul ; şi, odată hotărît, n-ai vrut să mai ştii de nimic ce te-ar fi împiedecat să-l aduci la îndeplinire. Te-ai fi hotărît, la urma urmei, să mă şi iubeşti, dacă ar fi fost nevoie de asta ; ţi-ai dat, însă, repede seama că poţi ajunge la ţintă şi fără să mă iubeşti, că nici nu era nevoie de aşa ceva. Ce ticăloşie !" (tr. Veronica Porumbacu). Mariana Alcoforado reuşeşte, astfel, să pătrundă toate nuanţele unui întreg proces ascuns şi

disimulat din conştiinţa altuia, şi să-i exprime cu o neîntrecută claritate cele mai variate inflexiuni intime, ca şi cum le-ar *vedea* într-o citire directă. *Vederea* ei experimentală este atît de sigură, încît trece peste orice prejudecăţi sau opinii curente cu privire la unele fenomene lăuntrice.

Ne raportăm îndeosebi la observaţia care spune că „te-ai fi hotărît... să mă şi iubeşti, dacă ar fi fost nevoie de asta". În mod cu totul izbitor Mariana Alcoforado nu face aci aluzie la o simulare a iubirii, aşa cum ne-am fi aşteptat în circumstanţa dată, ci la o iubire autentică. Pe atunci, cînd îndrăgostirea trecea drept o incubaţie oarbă şi iraţională — dependentă numai de capriciosul Amor, care, legat la ochi, săgetează inimile — iată că acest efect apare acum într-o ipostază neaşteptată. Admis ca autentic, el se arată a fi şi consecinţa unei deliberări, a unei decizii personale, chiar a calculului dirijat către atingerea unui anumit obiectiv. Termenii s-au inversat complet, relevînd noi deschideri în această materie. În cazul de faţă, nu îndrăgostitul vrea să se facă îndrăgit de partenerul său, ci, dimpotrivă, cel ce urmăreşte a fi îndrăgit vrea, pentru acest scop, să se îndrăgostească el de persoana respectivă. Poate că Mariana Alcoforado nici nu şi-a dat seama la ce descoperire psihologică a ajuns prin *vederea sa lăuntrică* în conştiinţa altuia.

Celălalt exemplu feminin — al Juanei Ines de la Cruz, poeta mexicană (1651—1698) — exprimă aceeaşi curiozitate penetrantă, îndreptată, însă, de astă dată, asupra propriei fiinţe. Printre altele, ne-a rămas de la acest

remarcabil geniu liric o extinsă poemă, de 28 de strofe, pe care pasiunea extrem de migăloasă a introspecției, desprinsă dintr-însa, o poate situa alături de marile modele autoanalitice ivite mai tîrziu în literaturile moderne. Juana Inés ambiționează să *vadă* într-însa, și să deslușească datele cele mai complexe, mai labirintice și mai contradictorii ale propriei configurații lăuntrice. Dispozitivul care pune în mișcare angrenajul complicat al acestor date se arată a fi tot de natură erotică. Dezamăgirea nu mai provine de la un partener sau altul, ci de la propriile trăsături stranii, pe care cu acest prilej și le descoperă. În iubire Mariana Alcoforado avea o putere de dăruire totală, vijelioasă. Deși la fel de pasionată, Juana Ines nu se poate dărui, nu se poate abandona momentului promițător de fericire, fiindcă tot ea improvizează cîte un accident care să determine mereu ratarea, în fond voluntară, a experienței dorite. Explicația stă în propria-i conformație psihică, alcătuită din inhibiție, din ceea ce mai tîrziu se va numi *refulare*, din teamă, din susceptibilitate fără motiv, din capriciu, din orgoliu, în sfîrșit din abulie, din acea nehotărîre care devorează dorința, și te face, într-o neputincioasă disperare, să nu dorești tocmai ceea ce dorești cu ardoare. Este, în consecință, acel baroc antagonism lipsit de soluție între porniri lăuntrice contradictorii.

Ochiul de linx al Juanei Inés a putut să-și străbată adînc, cu o pupilă pătrunzătoare, tot acest întortocheat labirint lăuntric, întortocheat ca și unele motive ornamentice ale barocului, cu liniamente ce se complică brusc, prin traseuri neașteptate față de sensurile inițiale.

O edificare mai apropiată ne-ar putea, însă, aduce prezentarea chiar a unor exemple din poema amintită. Iată, bunăoară, indiciul inhibiției :

„De zăresc, în fine-n prag,
după lungă așteptare,
fericirea-ncîntătoare,
mîna singură-mi retrag".

Juana Inés nu poate apoi gusta niciodată bucuria dorită, fiindcă i se vede invariabil înveninată de ceva nedeslușit, care o înspăimîntă, îi produce „temeri" :

„Dacă, după veghe lungă,
vine clipa, e-n zadar,
are numai gust amar,
temerile mi-o alungă".

Iată susceptibilitatea fără acoperire justificativă, în care am bănui mai curînd un pretext impus de tiranica sa inadaptare la fericire, care găsește astfel prilejul de-a o face să retracteze, să renunțe subit la o bucurie pe care cu atîta greutate o acceptase :

„Inima ce-ar fi înfrînt
tot ce e cu neputință,
cu atîta ușurință
se mînie pe-un cuvînt.

Dintr-un mărunțiș eu pot
să refuz, îndrăgostită,
o favoare oferită
ce-o rîvneam de mult de tot !"

Se recunoaşte aci *capriciul* baroc, dat şi pe plan vizual de *rupturile* unor linii tocmai în momentul cînd pare a se împlini rotunjirea lor armonioasă.

Natură pe cît de pasionată pe atît de lucidă, Juana Inés intuieşte caracterul iluzoriu al iubirii, şi ar dori să scape, căutînd, astfel, un prilej care, dezamăgind-o integral, să-i redea echilibrul. Supusă unor mişcări lăuntrice contradictorii, ea caută acest prilej, însă cu gîndul opus, de a nu-l găsi nici odată, fiindcă în fond *n-ar dori* să experimenteze *dorita* decepţie :

„De-al visării oarbe fum
prinsă în închipuire,
caut o dezamăgire,
dar nu vreau să-mi iasă-n drum."

(Tr. Veronica Porumbacu.)

Am ilustrat numai cîteva aspecte din magistrala încatenare introspectivă a poemei, rezultată dintr-o alcătuire psihică profund vulnerabilă, şi care vrea să se apere prin autocunoaştere, printr-o *vedere* exhaustivă în sine însăşi, singura formă de *decizie* voluntară a acestei fiinţe.

Ceea ce Mariana Alcoforado şi Juana Inés de la Cruz ilustrează pe planul documentar al scrisorilor şi confesiunilor devine pentru baroc un motiv predilect şi în ordinea invenţiei creatoare. Îndeosebi dramaturgii reprezentativi ai acelei perioade iniţiază, prin personajele lor, cele mai ingenioase şi mai neaşteptate experienţe

de introducere într-o ascunsă conştiinţă străină, sau chiar în propria lume lăuntrică.

Asemenea experienţe, pregătite „în secret", apar uneori cu totul spectaculoase, fiind destinate să izbească, să producă senzaţii zguduitoare. Aşa este cunoscuta reprezentaţie cu actori, pe care Hamlet o desfăşoară în faţa lui Claudiu pentru a se convinge de vinovăţia uzurpatorului. Această reprezentaţie deţine funcţiunea unei lanterne puternice, cu care protagonistul coboară, ca într-un puţ întunecat, în conştiinţa celuilalt. Experienţa se şi vede intenţionată ca atare, după cum rezultă din monologul cuprins în actul II :

„Actorii-aceştia vor juca în faţa
Lui unchiu-meu o piesă foarte-asemeni
Cu moartea tatii ; şi-am să-i cat în ochi ;
Iar dacă, speriat, va tresări,
Voi şti atunci ce drum s-apuc".

Mărturia obiectivă a faptelor din afară, pe care se fundează antica anchetă a lui Oedip, cedează aci locul argumentelor date de interpretarea mişcărilor lăuntrice, cu caracter emoţional. Constatarea se află întărită prin cuvintele de mai tîrziu, din actul III, pe care Hamlet le adresează lui Horaţio :

„Ia seama, -nseamnă totu-n amănunt,
Eu stau cu ochii pe obrajii lui,
Şi să-mbinăm apoi tot ce-am văzut
Din felul cum se poartă.

(Tr. Vladimir Streinu.)

în circumstanța dată Hamlet nu-și părăsește nici o clipă postul de observație în conștiința celuilalt. Iar *ochii*, care stau ațintiți cu o curiozitate arzătoare, pe „obrajii" aceluia, au pupila de „linx" a văzului baroc în întuneric.

Desigur, însă, că în veacul al XVII-lea nu numai Hamlet este purtătorul unui asemenea văz. În legătură cu acest fenomen pot fi aflate unele indicii și în alte expresii din dramaturgia epocii. Așa este, în *Isprăvile Cidului (Las hazañas del Cid)* de Guillen de Castro, episodul din grădina regelui arab Alimaimon. Acesta vrea să se convingă, tot pe o cale ingenioasă, dacă oaspetele său creștin, Don Alonso, găsit culcat după un boschet, doarme efectiv sau numai simulează somnul, în care caz *secretele* monarhului musulman, împărtășite tocmai atunci confidenților săi, ar rămînea descoperite. Amenințînd capul celui adormit cu spada, îi scrutează cu atenție încordată reflexele părului spre a vedea dacă ele răspund cumva unei emoții cumplite de groază. Pătrunderea în conștiința altuia se însoțește, în cazul de față, cu o iminentă vărsare de sînge, care totuși din fericire nu a avut loc.

Altă dată, nu vreun personaj, ci autorul însuși se complace să coboare către tainele complet pecetluite ale eroului său, așa cum face Calderón în drama ce poartă atît de sugestivul titlu baroc *La jignire secretă răzbunare secretă (A secreto agravio secreta venganza)*. Eroul își răzbună onoarea ultragiată prin două crime ascunse, care simulează efectele unor accidente naturale : nimeni nu va

ști, astfel, nici că el a fost jignit, nici că a ucis. Autorul relevă implicit ce surprize zguduitoare poate adăposti lumea interioară a unor persoane, care altminteri nu se lasă prin nimic bănuite.

Pînă acum, din dramaturgia barocului, am folosit numai exemple ale pătrunderii într-o conștiință străină. Este cazul să intervenim și cu o ilustrare a cazului în care protagonistul coboară în sine. Ne adresăm pentru aceasta poate celei mai profunde comedii a întregului baroc, *Dispreț pentru dispreț (El desden con el desden)*, de dramaturgul spaniol Agustin Moreto (1618—1669). În această creație dramatică, de o excepțională forță analitică, protagonistul se frămîntă să intre cu lumina minții în starea sa nepătrunsă de *îndrăgostit*, stare aproape ermetic închisă pentru rațiune. El nu-și poate explica de ce omul, contrar celor mai elementare orientări și impulsuri naturale, își dorește, în cazul de față, propriul chin și propria suferință. O asemenea teodicee raportată la Amor mai stăpînise cu trei veacuri înainte și spiritul lui Petrarca, fără ca acesta totuși să găsească vreo dezlegare. Barocul, însă, vrea să ajungă cu analiza pînă la capăt în cuprinderea oricărui fenomen tăinuit pe care și-l alege ca obiectiv al cunoașterii. Aci intervine ochiul de linx care străbate toate întunecimile. Cu un asemenea văz, protagonistul lui Moreto are puterea să se privească pe sine necruțător, fără mască, așa cum și-a privit Mariana Alcoforado partenerul. Dar totodată el fixează și unul din momentele în care barocul își denunță propria iluzie, și poate cea mai mare, iluzia iubirii. Rezultatul introspecției sale arată că omul se antrenează aci pe nesimțite

într-o luptă acerbă, la care îl împing nu însuşirile sale cele mai înalte, ci, dimpotrivă, ambiţia, orgoliul, vanitatea, egoismul şi cruzimea înclinată să-l vadă îngenuncheat pe partenerul de sex opus. Acea poziţie lucidă şi neconcesivă, care detectează contribuţia imensă a factorilor extra-afectivi în iubire, poziţie reprezentată ceva mai tîrziu doar prin cîteva maxime de către La Rochefoucault, îşi află cu anticipaţie la Moreto, prin tentativa de a *vedea* în adînc, un cîmp de investigaţie vastă şi laborioasă.

Credem că nu este cazul să ne mai sporim exemplele, fiindcă ar însemna să nu mai terminăm niciodată. Barocul se arată inepuizabil în invenţia împrejurărilor, a situaţiilor şi a modurilor în care acţionează o curiozitate adînc penetrantă în tenebrele altor conştiinţe, şi uneori în închisa viaţă lăuntrică a subiectului însuşi.

Atît obsesia interiorului fără ieşire cît şi tendinţa de a-l decapsula şi a pătrunde într-însul au deopotrivă la origine o atitudine *defensivă*. Revenim, astfel, la unul din resorturile fundamentale ale trăirii baroce, care explică întregul fenomen stilistic. Această revenire îşi întăreşte raţiunea şi prin alte date pe care le-am evocat ilustrativ. Am văzut bunăoară, că, în afară de cazurile documentelor intime, exemplele cele mai numeroase, mai nuanţate şi mai reprezentative ale pătrunderii în adîncurile unor conştiinţe închise le oferă dramaturgia barocă. Şi aci iarăşi, ştim că, spre deosebire de eroul epic, cel dramatic este prin excelenţă un erou *defensiv*.

Pe lîngă aceasta tot un caracter defensiv — cel puţin parţial — prezintă şi obsesia interiorului şi dispoziţia analitică, identificată, la gradul intensităţii ei supreme, în simbolul ochiului de linx. Toată acea curiozitate exacerbată care le însoţeşte derivă dintr-o raţiune ambivalentă. Pe de o parte este presimţirea unei surprize, a unui lucru de preţ, care se află totdeauna ţinut în locuri bine închise. Pe de altă parte, însă, mai are la bază şi suspiciunea faţă de un neprevăzut funest, de o ameninţare ascunsă, care se cere imperios deconspirată. Tot atitudinea defensivă care se vede în prealabil încercată de apăsare, de îngrijorare, de frică — stări care tind, prin definiţie, să ia proporţii, să se dilate — ne explică şi acţiunea laborioasă, adesea chiar migăloasă, a acestei tentative de deconspirare. Ca atare întregul fenomen se înscrie printre toate celelalte caractere ale amplei arborescenţe baroce, care se opune stilistic lapidarei concentrări clasice.

GROTESCUL

Iată o categorie aparținentă nu numai barocului. Grotescul s-a infiltrat și în rîndul formelor renascentiste și a celor manieriste, fără a mai vorbi de Antichitate sau, dimpotrivă, de fenomenele stilistice mai noi, începînd cu romantismul. Sîntem datori atunci să răspundem unei întrebări care ne-ar întîmpina din primul moment. De ce integrăm o categorie cu caracter atît de general în ansamblul delimitat la baroc al preocupărilor noastre ? Răspunsul se cuprinde cu anticipație în însuși fondul noțiunii pe care o introducem în discuție. Plecăm anume de la ideea că există totuși și un grotesc baroc, deosebit de toate celelalte. Urmează, deci, să vedem prin ce se îndepărtează de unele variante ale sale, am spune, nonbaroce.

Cea mai paradoxală distincție este aceea față de grotescul Renașterii. Sub acest aspect cele două stiluri parcă ar fi făcut între ele un schimb al propriei lor identități. Contrar așteptărilor noastre, tocmai grotescul Renașterii,

iar nu al barocului, este acela care dezvoltă viziunea *colosalului* și *enormului*. Ne gîndim la prezența hilară a uriașilor imaginați de Boiardo sau de Pulci, ceva mai tîrziu de Rabelais. Însuși Leonardo da Vinci a închipuit într-una din scrierile sale un astfel de uriaș grotesc.

Dar chiar dacă nu există peste tot asemenea dimensiuni, intervin gesturi grotesc-titanice, care le implică. Așa imaginează Ariosto unele mișcări uriașe, atribuite în *Orlando furioso* eroului său, care, în momentul nebuniei, smulge dintr-odată din rădăcini copacii seculari ai unei păduri :

„Dar nu securea, sabia, baltagul
îi trebuiau puterii tulburate,
căci folosi vigoarea lui străină,
smulgînd un pin înalt din rădăcină !
Apoi alți pini și fagii, secularii !
Precum ai smulge bozul sau mărarul,
El smulge ulmii zdraveni și arțarii
și frasinul și bradul și stejarul...

Așa cum prin imașuri păsărarii
smulg buruiana, ciotul și vlăstarul
spre-a-ntinde plasa-n ochii păsărimii,
așa el smulse arborii vechimii !“

(Tr. C. D. Zeletin)

Toate aceste închipuiri sînt perfect explicabile. Omul Renașterii, încordat în activități frenetice, are nevoie de destindere. Și atunci își imaginează aceste amuzamente grotești, aceste păpuși uriașe, cu care se joacă

imaginaţia sa eliberată la răstimpuri de sub povara eforturilor de creaţie, de cuceriri, de investigaţii, eforturi şi ele la fel de uriaşe, însă desfăşurate pe un plan al gravităţii şi al marei răspunderi. Numai prin învestirea aceloraşi proporţii în registrul buf, îşi poate compensa omul Renaşterii marea cheltuială de energie. În asemenea condiţii el are nevoie nu de reflecţia fină, ci de gluma „enormă".

În baroc grotescul are o funcţiune cu totul opusă. Este aceea de a aduce la normal enormul, adică umflarea, exagerarea, în ultimă analiză iluzia. La noi un cercetător al lui Gracián şi al barocului literar a putut desprinde din preocuparea personajelor închipuite în *Criticonul* marelui cugetător spaniol „scuturarea vălurilor de iluzii, dezamăgirea ca virtute activă". Acelaşi cercetător dă indicaţii pertinente despre noţiunea de *desengaño* (dez-iluzionare), atît de specifică veacului al XVII-lea spaniol (v. Sorin Mărculescu, *Însemnări despre Baltasar Gracián*, prefaţă la *Oracolul manual — Criticonul*, B.P.T. 1975). Or, categoria cea mai adecvată prin care se exprimă acest *desengaño* ni se pare a fi tocmai grotescul baroc.

Uriaşii şi gesturile uriaşe înregistrate de Renaştere sînt, în registrul destinderii, expresii ale apetitului imens ce caracterizează acea epocă, apetit al cunoaşterilor, al cuprinderilor, a tot ceea ce defineşte o aspiraţie *ofensivă* integral umană. Grotescul baroc, care trasează itinerariul opus, coborîrea de la enorm la normal, este poate una din căile prin care se relevă acea oboseală a hegemoniei şi expansiunii de care vorbeşte Ortega y Gasset. Înseamnă, totodată, şi o coborîre din afară înlăuntru, marcînd acea interiorizare care lipsea grotescului renascentist.

Să urmărim, la un caz concret, procesul acestei tranziţii. Astfel, deşi *Orlando furioso* se prezintă ca unul din izvoarele cele mai certe care au contribuit la realizarea lui *Don Quijote*, se suprinde totuşi de la o operă la alta o inversare în mijloacele de obţinere a efectului grotesc. Ceea ce provoacă rîsul în creaţia lui Ariosto este *imposibilul dat ca real*, printr-o presupusă complicitate, pe plan comic, între poet şi cititor. Nici unul nici celălalt *nu cred* că Orlando a putut să zmulgă copacii unei păduri, şi atunci amîndoi fac haz ca de o ficţiune spirituală cu caracter de făloasă exagerare. Cu cititorul baroc, a cărui receptivitate era adaptată la hiperbole, la gigantizări, la imagini ale iluziei, în măsură să provoace *meraviglia* şi *stupore*, Cervantes n-ar fi putut să stabilească o asemenea complicitate.

De aceea el şi recurge la un opus efect comic, care indică revenirea de la enorm la normal. Să presupunem că şi Don Quijote, asemenea lui Orlando, ar fi avut prezumţia să smulgă din rădăcini acei copaci. Efectul grotesc s-ar fi cuprins în eşecul său, aşa cum s-a şi văzut în cazul luptei cu morile de vînt, şi al atîtor alte aventuri ale sale. Acelaşi *imposibil dat ca real* în opera lui Ariosto ar fi şi zborul magului Astolfo în lună. Dimpotrivă, călătoria lui Don Quijote şi a lui Sancho printre astre apare numai ca o amăgire ce-l induce în eroare pe „cavalerul rătăcitor", fiindcă, în fond, legat la ochi, el

nu s-a mişcat nici o clipă din loc. O similară distincţie există şi faţă de alţi autori groteşti ai Renaşterii. Pe cînd uriaşii lui Pulci sau ai lui Rabelais sînt daţi ca *existenţi* — bineînţeles, în cadrul de convenţie al glumei — ei produc în *Don Quijote* cunoscutul efect hilar tocmai prin *inexistenţa* lor, identificată ca o simplă fantasmagorie a celebrului personaj. Odată cu procesul interiorizării, al terţei dimensiuni în intensitate, asistăm peste tot în baroc la aceeaşi revenire — inversă faţă de Renaştere — de la enorm la normal, de la iluzie la amintitul *desengaño*.

O nouă latură distinctivă se descoperă prin confruntarea cu o altă specie a grotescului, cu specia manieristă. Aceasta, spre deosebire de cea renascentistă, nu mai urmăreşte să *amuze* doar printr-o simplă amplificare a formelor şi a mişcărilor. În cazul grotescului manierist nu mai este, deci, vorba de o sporire dimensională, ci de o *deformare* care caută să substituie lumea naturală prin distorsiunea subiectivă a unei lumi artificiale, bazate pe alte legi. Expresia amară a acestei subiectivităţi este provocată de o criză a realităţii obiective. De aceea grotescul baroc înseamnă, faţă de manierism, o revenire de la artificial la natural, aşa cum faţă de renascentismul situat în aceeaşi categorie marcase reîntoarcerea de la enormul fantezist la normalul realist. Desigur că nu ne putem opri la acest început de explicaţie, care apare cu totul incomplet. Mai trebuie să precizăm că şi grotescul baroc implică *deformare* — ca orice grotesc, dealtfel — însă nu artificială şi subiectivă, produsă numai prin artă, ci posibilă întocmai şi în natură.

Toţi monştrii *caricaturali* din grafica germană a veacului al XV-lea sînt pure plăsmuiri ale subiectivităţii, inexistente pe plan obiectiv. Ei aparţin, în consecinţă, grotescului manierist. Dimpotrivă, Silenul lui Rubens, din tabloul aflat la München şi intitulat *Umbletul lui Silen*, constituie un grotesc nu inventat artificial prin deformări cu totul neverosimile, ci existent potenţial sau chiar real şi în natură. Personajul este un bărbat marcat de o neobişnuită obezitate. Dar nu atît această deformare naturală îl face grotesc, cît mai degrabă alte două trăsături. Mai întîi personajul se află complet gol, iar în al doilea rînd el umblă precipitat şi în stare de ebrietate. Atît nuditatea cît şi mişcările se văd executate cu cea mai exactă naturaleţe. *Umbletul lui Silen* este un exemplu de grotesc baroc.

Această exemplaritate se deschide în plină lumină a specificului său pe calea unei duble confruntări, pe de o parte cu manierismul, pe de alta cu Renaşterea. Faţă de grotescul manierist, *Umbletul lui Silen* se diferenţiază prin grija artistului de a evita orice deformare subiectivă, şi prin tendinţa de a reproduce exact numai acele distorsiuni ale trăsăturilor şi mişcărilor, pe care le poate oferi şi un eventual model natural. Faţă de grotescul Renaşterii se deosebeşte prin faptul că Rubens reuşeşte să amuze fără a mai recurge la mijloacele naive ale glumei fabuloase, de vreme ce îşi îndreaptă atenţia doar către aspectele hilare ale realităţii. Avem de-a face cu o coborîre atît de la artificial la natural cît şi de la enorm la normal, fără ca, în ultimul caz, normalitatea să excludă deformarea în limitele posibilului.

O asemenea coborîre cuprinde, însă, și alt sens în climatul sceptic al grotescului baroc. Este anume diminuarea, adesea parodistică, a unor modele ideale sau chiar a unor arhetipuri. În Don Quijote și în Sancho Panza se vede coborîtă figura legendară a cavalerului medieval și a scutierului său, iar în Silenul lui Rubens suferă aceeași coborîre imaginea exaltată asupra Antichității, inclusiv asupra zeilor ei. Cu alte cuvinte, ideea generală de *declin*, atașată barocului, își are corespondentul ei și în registru grotesc. Numai că aici coborîrea deține o semnificație opusă, aceea de *desengaño*. Pentru a da un exemplu dintre multe altele, ne amintim, bunăoară, că în barocul naturii, declinul diurn al amurgului se încarcă de iluzie. Același declin, adaptat, de astă dată, registrului grotesc, inscrie, dimpotrivă, o descongestionare din precipitatul prea dens al iluziei, o descindere către aria naturalului și normalului.

Exemplul izolat al Silenului lui Rubens se extinde în aceeași ordine micșorătoare moralmente la întregul Olimp în vestita *Secchia rapita* (*Găleata furată*) a lui Alessandro Tassoni. Poetul are o viziune lipsită de prejudecăți și complet originală asupra zeilor greco-latini, cultivați cu o accentuată amploare decorativă pe vremea sa. Potrivit *teatralismului* baroc, el îi concepe doar ca pe niște actori, specializați în rolurile înalte de divinități, ce evoluează pe marea scenă a Olimpului. Ținînd seama de temperamentele și de posibilitățile lor naturale, Tassoni le împarte alte roluri într-o reprezentație de gen nou, atît pentru ei cît și pentru noi. Scena nu mai arată un Olimp din timpuri fabuloase, ci un sat din

Toscana, iar personajele nu mai sînt zei, ci, în fond, simpli țărani italieni din vremea poetului. Actorii pot fi identificați doar după străvechile lor nume, pe care și le păstrează, precum și după unele vagi reminiscențe ce-i însoțesc. În rest ei sînt de nerecunoscut. Factorul atît de baroc al *deghizării* are loc, de astă dată, în sensul coborîtor și diminuant pe care-l folosește grotescul acestui stil. Iată un exemplu din episodul adunării „zeilor“ :

„Și n-a venit nici preacurata Diana
Sculată-n zori și dusă prin pădure
Să-și spele-ntr-un izvor de prin Toscana
Tot maldărul de rufe și-albitură,
Și nu s-a-ntors nici sus cînd aeriana
Înalța ursă lumina văi sure,
Veni doar mumă-sa s-o motiveze,
Neîncetînd la un ciorap să tot lucreze.

Nici Juno n-a venit, Juno Lucina,
Căci chiar atunci pe cap ea se spălase.
Menipp, ce-i pregătea lui Joe cina,
Ceru pe Parce-n pace să le lase
Să coacă pîinea pe-azi, iată pricina,
Și mai aveau să toarcă și să coase.
Silen, crîșmar, pe-afară sta, hainul,
Pentru prostime să boteze vinul“.

Acest fragment, pe care l-am extras dintr-un context mai extins de aceeași natură, poate fi dat ca un model tipic de grotesc baroc.

4*

Tabloul nu se fundează nici pe un enorm fantezist şi neverosimil — tip Renaştere — nici pe o subiectivă deformare manieristă. Suita de imagini se prezintă perfect reală, şi chiar realistă. Are ceva din vioiciunea, din adevărul, din culoarea tablourilor olandeze şi flamande de epocă, tablouri care reproduc cele mai variate aspecte cu caracter popular, îndeosebi ale vieţii de ţară. În mod paradoxal, însă, grotescul se cuprinde tocmai în acest *real*, în această *normalitate* şi *naturaleţe*, raportate, printr-o spirituală inadecvare, la nişte personaje pe care ne-am deprins să le vedem apărînd în roluri „nobile" pe o scenă hieratică şi ideală. Elementul implicat în acest grotesc al deghizării coborîtoare nu recurge — aşa cum se întîmplă în mod obişnuit — la acţiunea *denaturării* prin caricatură, prin şarjare neverosimilă, ci, dimpotrivă, la intervenţia, am spune, a *re-naturării*, a intrării unor noţiuni-iluzii într-un sănătos făgaş natural.

Desigur că unele cazuri pot să contrazică această constatare, dar numai în aparenţă. Un exemplu printre atîtea altele ne oferă faimoasa scenă din *Visul unei nopţi de vară* în care Bottom apare cu cap de măgar. Metamorfozele fabuloase ale basmului, pe calea cărora oamenii se convertesc în animale, capătă aci sensul coborîtor al grotescului baroc. Numai această deslusire nu este, însă, îndestulătoare, fiindcă şi Circe, bunăoară, i-a preschimbat, cu aceeaşi intenţie de înjosire, pe ortacii lui Ulise în porci, şi totuşi episodul respectiv din *Odiseea* nu aparţine nici categoriei nici expresiei stilistice urmărite de noi. În cu totul alt registru intră amintita metamorfoză animală din *Visul unei nopţi de vară*. Intrînd în aria grrotescului baroc, fabulosul suferă şi el o detronare, coborînd — în acord cu profilul genului din care face parte — la treapta simplei *mascarade*. De aceea, în cazul lui Bottom avem senzaţia certă că nu poate fi vorba de o efectivă metamorfoză — de tipul operaţiei lui Circe — şi că i s-a aplicat personajului doar o *mască* animală.

Acest motiv grotesc pare a se autoriza de la o anumită categorie de expresii „emblematice". Exemplul său delimitat poate intra în cadrul unei descoperiri mai cuprinzătoare a lui Roger Caillois. O bogată serie de vechi embleme, cu totul derutante prin caracterul lor straniu şi enigmatic, ar proveni, după acest subtil cercetător, dintr-o naivă prezentare sensorică, în sens propriu, a unor noţiuni morale, gîndite figurat (v. Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, 1965). O asemenea emblemă am spune că este şi capul de măgar al lui Bottom. Iar prin faptul *coborîrii* — în speţă pe o treaptă inferioară celei umane — aparţine grotescului baroc. Supoziţia că, în gîndul lui Shakespeare, nu există decît o spirituală plasticizare „la propriu" a unui sens figurat se confirmă limpede din context. În noua sa ipostază animală, Bottom, crezînd că prietenii săi îngroziţi vor doar să rîdă de el, exclamă, la un moment dat, următoarele : „Acum le văd eu măgăria. Vor să facă din mine, cum am zice, un măgar". Confuzia între noţiunile de „figurat" şi „propriu" arată, şi în cazul emblemelor cercetate de Caillois, că aparenţa enigmatică şi stranie acoperă un fond grotesc, chiar dacă nu intenţionat, în sensul baroc al acestei categorii, ca în *Visul unei nopţi de vară*.

O asemenea confuzie se vede folosită de Shakespeare doar cu o funcţiune instrumentală, pentru a face mai pregnantă o idee a sa tot în sens coborîtor. Intenţia dramaturgului este descinderea în real a unei iluzii. Titania, regina zînelor, se îndrăgosteşte de Bottom tocmai cînd el devine victima noii sale înfăţişări animale. Shakespeare vrea să ilustreze caracterul amăgitor, inconştient, al iubirii. O fiinţă aleasă, stăpînită, însă, de vidul acestei amăgiri, se poate îndrăgosti şi de un „cap de măgar" (bineînţeles în sens figurat), dar transpus *emblematic* şi parabolic la sens propriu. Este acea atitudine lucidă de *desengaño*, de revenire la real, la normal, şi la natural, către care tinde grotescul baroc.

Dar dacă o asemenea *re-naturare*, prin întoarcerea la normalitate a unui fenomen deviat, se opune atît enormizării cît şi deformării, prin ce se mai deosebeşte, oare, de comicul clasic ? O asemenea întrebare ne luminează dintr-o dată că nu este suficientă stabilirea unei reveniri la real şi la natural, ci mai trebuie să se precizeze şi *de unde* — de la ce fel de abatere — se reintră în echilibru, în matca firească a lucrurilor. În cazul de faţă, existenţa unor puncte de plecare cu totul opuse va decide şi itinerarii stilistice diverse, chiar dacă obiectivul final se dovedeşte a fi comun. Astfel, pe cînd comicul clasic *urcă* către normal, grotescul baroc, dimpotrivă, *coboară* către aceeaşi ţintă. Fiecare din cele două fenomene vine, aşadar, din altă parte. Abaterea ce se cere îndreptată este în cazul comicului clasic un *viciu* radical, pe cînd în speţa grotescului baroc acea abatere se reduce doar la o *inadecvare*, o lipsă de simţ al realităţii, o naivitate a iluziei, adesea dezinteresată. Cele două categorii stilistice se diferenţiază după cum procesul lor constitutiv vine *de jos* sau *de sus*. Desigur că această distincţie are loc îndeosebi pe un plan de principii. În fond cele două poziţii opuse au împrumutat substanţial una de la alta.

Amestecul lor se arată acelaşi şi pe planul pur configurativ. Şi totuşi, se poate stabili perfect schema unei scene clasice de comedie, spre deosebire de opusa ei barocă. Să le acordăm, pe rînd, o privire sumară. Astfel, în comedia clasică elementele componente se subordonează atît unul faţă de altul cît şi faţă de întregul ce le cuprinde, ducînd organic la deznodămînt, moment echivalent cu reintrarea finală a unui dezechilibru în normalitate. O scenă comică, aşa cum ar fi aceea dintre Harpagon şi Valère, în legătură cu furtul casetei, scenă bazată pe *qui-pro-quo*-uri care treptat se limpezesc şi dispar, se leagă desăvîrşit în toate articulaţiile ei, formînd o *figură închisă*. Dimpotrivă, grotescul din comedia barocă, şi anume din părţile cele mai autentice ale specificului ei, alcătuieşte o *linie deschisă*, o diagonală, care poate împrumuta schema mai concretă fie a scării *descendente*, fie a axului oblic în poziţia *căderii*. Pe aceste scheme *coboară* indefinit dialogul comic, care nu se poate încheia prin virtutea sa intrinsecă într-un deznodămînt, şi se cere oprit doar printr-un exterior act voluntar din partea autorului, care să-l împiedice de-a aluneca la nesfîrşit. Totul ne aminteşte de acele vehicule-jucării în miniatură, care, puse în mişcare, amuză prin alergarea lor fără nici o ţintă pe parchetul încăperilor, dar se cer

oprite arbitrar cu mîna spre a nu se izbi de mobile sau de pereți.

Am folosit ca exemplu de comic clasic dialogul desfășurat între Harpagon și Valère, cunoscutele personaje din *Avarul* lui Molière. Tot astfel, ca model de grotesc baroc am invoca scena dintre Lady P. și Volpone, cuprinsă în comedia *Volpone* a lui Ben Johnson. De cîte ori protagonistul exasperat încearcă să oprească amețitoarea avalanșă de vorbe a acelei femei afectate de incontinență verbală, tot de atîtea ori îi deschide, fără să vrea, supapa unei noi logorei și mai potopitoare decît toate cele precedente. Discursul ei se amplifică progresiv, ca și treptele scărilor baroce, care se lărgesc tot mai mult apropiindu-se de bază. În felul acesta și dialogul celor două persoane devine mai mult un monolog grotesc al acelei *lady*. El trezește, odată cu delectarea comicului, și tensiunea panică dată de lucrul care amenință fie să se prăbușească asemenea unui greu ax înclinat cu fundamentul slăbit, fie să coboare alarmant parcă într-o prăpastie fără fund. A fost necesară intervenția arbitrară a autorului pentru a-l curma, fiindcă altfel, în loc să se strîngă, să se închege într-o efectivă încheiere, se depărta centrifugal de orice deznodămînt. Am deosebi, de aceea, comicul organic, *delimitat* al accepției clasice, de comicul deschis, potențial *infinit*, al barocului. Acesta din urmă este, de fapt, o specie a grotescului.

O atare configurație grotescă se vede cultivată nu numai de Ben Johnson, ci și de alți dramaturgi ai timpului. Unul din aceștia este același Agustin Moreto care a folosit scrutător „ochiul de linx" în *Dispreț pentru dispreț*. Într-o altă comedie a sa, *Frumosul Don Diego (El lindo Don Diego)*, un *gracioso* — pentru teatrul baroc din Spania, rolul valetului isteț, purtător al întregului nerv comic — un *gracioso*, așadar, spre a evita întrebările inoportune ale stăpînului său în vîrstă, folosește limbajul unui arierat mental, un limbaj confuz, obscur, incoerent. Frazele, lipsite cu totul de sens, sînt adevărate mostre de anarhie verbală și de haos sintactic. De cîte ori bătrînul își arată nedumerirea și stupefacția („*ce îndrugi tu acolo? nu înțeleg nimic din ce spui!*") tot de atîtea ori servitorul, prefăcîndu-se că ar dori să explice cu răbdare ceea ce stăpînul său n-a înțeles, devine și mai abstruz, pierzîndu-se într-un nesfîrșit lanț de incoerențe. Configurația comică este tot a schemei deschise, uniliniare, dirijate în sens descendent, configurație pe care am surprins-o și în scena din *Volpone*.

Deși verbozitatea personajului feminin a lui Ben Johnson rezultă din stupiditate și inconștiență, pe cînd a spiritualului *gracioso* din comedia lui Moreto apare ca efect al calculului inteligent, obiectivul, atins pe calea grotescului, se dovedește a fi același la cei doi autori. Se urmărește — în ambele cazuri prin *ricoșeu* — o *coborîre* la discursul normal și echilibrat, adică o revenire din amploarea exagerată, din abuzul verbal, din acea, am spune, obezitate a frazei, la care se vedea adesea predispus organismul literar baroc. Autorii respectivi nici n-au mai recurs la o dezumflare a acestei vorbiri. Caracterul ei buf — spre deosebire de elocuția aleasă în care Don Quijote își exprima extravaganțele — reclama de la

sine o radicală repudiere, și, în consecință, o revenire la limbajul normal.

Grotescul este pentru baroc tot o formă a defensivei. El deține semnificația factorului trezitor dintr-un stadiu avansat al iluziei, care amenință a deveni letargică. Faptul că și aci ponderea contribuției este adusă fie de dramaturgii propriu-ziși, fie numai de cei ce-și concep personajele ca „actori", așa cum se poate citi din subtextul lui Tassoni, ni se pare deosebit de semnificativ. Caracterul teatral al barocului se valorifică, astfel, și în registrul său grotesc. Această categorie, tocmai prin tendința de a restitui lucrurilor proporțiile lor firești, se dezvoltă ca unul din aspectele baroce cele mai originale. Așa ne și explicăm că dintre toate stilurile *fierbinți*, legate de senzații și de emoții puternice, în sensul ilustrat de creațiile romantice sau de cele simboliste, barocul este singurul care cultivă amplu și genul detașat, *răcit*, al comediei și al spectacolului comic. Arta comediografului reprezintă oxigenul de care acest stil are nevoie în *hybrisul* ce-l poartă adesea către „altitudini" prea riscante pentru volumul respirabil al *bunului-gust artistic.*

CRUZIME ȘI AUTO-CRUZIME

Această trăsătură mai neobișnuită, ce-o vom trata destul de sumar în comparație cu alte aspecte ale stilului, la care ne-am oprit îndelung, cere, totuși, unele deslușiri prealabile. Mai întîi, trebuie să precizăm că integrarea ei în rîndul preocupării de față răspunde cu necesitate la exigențele unei priviri complete asupra barocului. Am mai amintit, printre altele, de radicalismul acestui stil, de înclinația către extrême, cu alte cuvinte de caracterul său excesiv, provenit de la specificul trăirii ce-i stă la bază. Și fiindcă printre manifestările excesului se situează, pe o treaptă reprezentativă, și *cruzimea,* aceasta își poate afla un loc firesc în albia barocului.

În al doilea rînd, se mai cere adăugată o observație analogă aceleia pe care am făcut-o la discutarea grotescului. Vrem adică să ne delimităm, să strîngem cercul privirii noastre, admițînd de la început că motivul sau chiar resortul cruzimii nu aparține numai barocului, ci și altor cadre stilistice. Desigur că, în această privință,

se poate dezvolta un întreg ansamblu de observații. Trecînd, însă, peste o prea migăloasă disociere, care nici nu interesează obiectul nostru direct, putem stabili, pe un plan mai simplu și mai esențial, distincția dintre o cruzime *epică* (uciderea lui Hector, a lui Siegfried, a Krimhildei) și una *dramatică* (frămîntarea dureroasă a lui Hamlet). Prima din ele se asociază cu ideea *morții*, ultima cu aceea a *torturii*, care ia adesea și forma de *auto-tortură*. Vom relua ceva mai tîrziu, chiar în cursul acestui capitol, discutarea distincției dintre ele. Pentru moment, însă, ne vom limita exclusiv interesul la cruzimea torturii, singura legată de trăirea barocului.

Pe micul ecran al acestei circumscrieri putem constata că prima explicație mai largă pe care am dat-o, legată de invocarea generală a *excesului*, se cere, de astă dată, precis determinată prin unele completări analitice. Altfel nu putem evita implicita contradicție față de afirmațiile noastre din alte capitole ale lucrării. În conexiune directă cu promovarea contribuției feminine, cu mijloacele seducției, apoi cu solicitarea rafinatelor interioare arhitectonice, cu căutarea lucrurilor gingașe, îndeosebi a stofelor prețioase și a țesăturilor de artă, a rezultat mai curînd o anumită *moliciune* a barocului. Iată, însă, că acum vorbim despre o *cruzime* cuprinsă în acest stil, trăsătură pe care reprezentarea noastră o introduce de obicei în registrul asprimii, al durității. Contradicția se dovedește, însă, a fi numai aparentă, fiindcă în fond dezvăluie unul din aspectele cele mai interesante ale dramaticelor și neîmpăcatelor tendințe antagonice care stau la baza barocului. Prin intensitatea sa de ordin atît senzorial cît și

emotiv sau pasional, acest antagonism ni se pare a fi extrem de semnificativ pentru fenomenul pe care-l urmărim. Laolaltă cu ceea ce am numit „semnul linxului" sau al „ochiului de linx", asocierea surprinsă în momentul de față între moliciunea cea mai catifelată și ascuțișul cruzimii constituie ceea ce am numi *complexul felin* al barocului.

Există două variante ale acestui complex. Una din ele cuprinde surpriza contrastului simultan dintre cele două tipuri de senzații. Ea închipuie armele cele mai cumplit sfîșietoare — de speța colților și a ghearelor — ascunse sub cele mai moi și mai voluptoase înfățișări, bunăoară a blănii mîngîioase și calde de tigru sau de panteră. Trecînd de la planul animal la cel uman, am vedea un echivalent în sabia ascuțită și ucigătoare, care iese de sub faldurile line și unduitoare ale mantiei din „comedia" barocă spaniolă de *capă și spadă*. În alte creații ale stilului ne întîmpină pumnalul ce stă la pîndă sub țesăturile delicate și sub veșmintele de damasc ale purtătorului său, pumnal care, în mîna lui Macbeth, iese la iveală ca gheara fiarei ce-și va sfîșia victima pe ascuns, în noapte. Nu, însă, aci am identifica expresia cea mai reprezentativă a cruzimii baroce, deoarece nu reiese destul de evident specificul torturii.

Cu mult mai adecvată acestei evidențe se arată a doua variantă prin care se manifestă complexul felin. Avem aci în vedere ambivalența unei cunoscute scheme baroce, aceea a curbelor, a încolăcirilor, a buclelor, a torsadelor. Una din valențele sale este a voluptății și răsfățului sen-

sorial, care se desfăşoară în cele mai ademenitoare capricii, descrise de flexiunile dulci ale moliciunii. Dar, prin intervenţia anumitor agenţi din afară, toate aceste mişcări adormitoare se supun subit unei metamorfoze neaşteptate. Descriind aceeaşi schemă de ample rotunjiri ele fac acum să se desprindă dintr-însele valenţa opusă, adică a cruzimii necruţătoare cu aparenţa unei elasticităţi dure, de oţel. Se poate evoca aci, tot în registrul natural al lumii animale, curbarea încordată a felinelor în apărare — asemenea arcului armat cu săgeată — ghemuirea lor încleştată pe spinarea victimelor sau ridicarea cozii care se răsuceşte ţeapăn. Vom ilustra mai tîrziu şi pe plan uman o asemenea mutare — nu de schemă a mişcării, ci de accent şi de funcţiune a ei — în vederea unui obiectiv opus, dirijat în sensul cruzimii.

Cele două valenţe nu-şi fac apariţia numai prin excluderea uneia de către cealaltă, într-o invariabil separată alternanţă. Uneori arta le poate reprezenta şi simultan, suprapuse în aceeaşi imagine cu caracter integral. O ilustrare interesantă ne poate oferi unul din cadrele antice ale barocului, identificat, într-unul din capitolele precedente, pe pămîntul Feniciei. În arta feniciană abundă motivele volutate şi spiralate, aflate pretutindeni, în decoraţiile capitelurilor, ale sarcofagiilor, ale statuilor. Asemenea motive ornamentale se întîlnesc cu profuziune şi pe vestita lespede de la Ruad, care a avut probabil drept model o *tapiserie*, ceea ce ni se pare de asemenea semnificativ. În legătură directă — aproape literală — cu complexul felin se desprinde, însă, ciudatul sfinx figurat pe această lespede. Monstrul nu mai prezintă, ca în originara sa alcătuire egipteană, acel cunoscut caracter mut, masiv, static şi hieratic. Sfinxul fenician este, dimpotrivă, expresiv, gracil şi de o flexibilă mobilitate, impresie la care contribuie şi adaosul de extracţie mesopotamică al aripelor sale fin stilizate. În toată alcătuirea sa se îmbină un ansamblu armonios de curbe, de rotunjimi, de volute. Prin altceva, însă, ne atrage îndeosebi interesul. Pe cînd jumătatea anterioară a sfinxului, inclusiv chipul său uman — gingaş feminin — relevă calmul, destinderea, moliciunea desăvîrşită, jumătatea posterioară, însufleţită de muşchii oţeliţi în încordarea pîndei, şi care se termină cu coada ridicată şi iritat răsucită, exprimă pregătirea unui salt feroce.

Acest sfinx întruchipează întregul spirit de factură amfibie al Feniciei, care a închipuit pe de o parte cele mai dezmierdătoare *„morbidezze“* în mediul purpurei, al ţesăturilor de artă, al parfumurilor, iar pe de altă parte l-a imaginat pe Baal, una din cele mai cumplite şi mai fioroase zeităţi ale lumii vechi. Dar oare numai expresia feniciană se poate recunoaşte aci ? Nu este mai mult sau mai puţin comună această factură amfibie tuturor tiraniilor de tip oriental, apoi imperiului roman, civilizaţiilor precolumbiene din America, momentului mare al barocului ? Peste tot va fi întîlnită conjugarea unor nebănuite rafinamente cu o cruzime adesea sadică. Un resort comun al lor, identificat de noi drept „fenomen originar“ în accepţia goetheană, am văzut că poate fi aflat în ambivalenţa volutei sau torsadei, a căror schemă ne trimite la ceea ce am numit *complexul felin* al barocului.

Din acest complex am dori să extragem în momentul de față numai componenta cruzimii. Prilejul ne aduce către reluarea promisă a unei discuții numai anunțate pe la începutul capitolului. Era vorba de distincția dintre o cruzime epică, legată de faptul morții violente, și una dramatică, mai ascuțită, care-și situează ponderea asupra torturii. N-am putut să ne continuăm discuția, fiindcă, în cazul ultimei dintre ele — singura care efectiv ne interesează — nu stabilisem încă existența *complexului felin*. În momentul de față, pe baza a două scheme opuse de mișcare, ne apare mai limpede deosebirea ce le separă.

Cruzimea epică implică simplificare, abreviere, dirijare imediată, rectilinIară. În acest fel ea izbește direct, brutal, în linie dreaptă. Dimpotrivă, cruzimea dramatică, cea aparținătoare barocului, se prezintă *ocolită*, presupunînd descrierea uneia sau mai multor curburi. Putem, deci, distinge și în acest registru distincția dintre viziunile stilistice simple și cele complexe, agrementate. Geniul fenician, orientat către imaginea volutei, a torsadelor, a rotunjimilor întortocheate, a înscris și în marea istorie a strategiei pe crudul și neînduplecatul Hanibal. Or, el este acela care, pe baza unor atari scheme de orientare, a introdus în ciocnirile armate deschise, tactica *împresurării*, a curbei care se închide și presează pe cei prinși în această capcană fără ieșire. Încercuiții, deci, nu luptă numai cu *moartea*, ci și cu *tortura* zbaterii într-un laț închis, de unde caută cu disperare să iasă. Un fenomen similar dezvăluie mai tîrziu strategia popoarelor islamice, care atacă flancurile în formație de *semilună mobilă*. Se surprinde, deci, tot o deschidere curbă, cu destinația de

a-l strînge ca într-un *chinuitor* cleşte pe adversar. Este interesant de notat că, în virtutea complexului felin, aceeași schemă imagistică poate să trezească mental și imaginea voluptoasă a îmbrățișării, și aceea a strîngerii sau strangulării, ca în metodele de luptă amintite.

Începînd cu Seneca, sublinierea unei asemenea torturi pe plan moral relevă o contribuție din cele mai de seamă ale dramaturgiei baroce. Faptul nu exclude și prezentarea propriu-zisă a cruzimilor fizice pe scenă, procedeu evitat de tragicii greci, dar transmis pînă la marea tragedie a barocului modern. Nu, însă, prin această trăsătură arhicunoscută — dealtfel, de un gust mai mult decît îndoielnic — se distinge pozitiv fenomenul ce ne preocupă, ci, după cum am spus, prin sublimarea ei pe planul spiritului. Moralmente, eroul tragic, erou defensiv prin excelență, apelează și el la tactica împresurării sau strangulării, dar, de cele mai multe ori, propria sa persoană este aceea care o suportă, ca lovitură venită din partea forțelor adverse. În sfîrșit, pe lîngă aceasta, protagonistul se mai află supus și torturii interioare, pe care și-o aplică lui însuși, punct de intensitate dureroasă unde identificăm adevărata pondere a tragediei baroce. Schemele motrice ale unei asemenea auto-cruzimi evocă pe plan moral tot sensul torsadelor și al răsucirilor, sens dat, bunăoară, de actul *sfredelirii* lăuntrice, care declanșează în conștiința eroului o chinuitoare *zvîrcolire* morală Aceasta în timp ce el se află prins în *încercuirile* din afară.

O profuziune de asemenea volute și ocolișuri rafinate ale cruzimii pătrunde în registrul trăirii întreaga dramaturgie barocă. Nici chiar Hamlet n-a evitat față de adversar metoda crudei încercuiri morale, așa cum dovedește episodul de luptă *ocolită* al reprezentației cu actori dinaintea lui Claudiu. Dar și el însuși, omul cu conștiința trează, s-a văzut, la rîndul său, împresurat de o lume perversă, condusă orbește de instincte întunecate și malefice, de unde parcă nu-și găsea scăparea. Provenit din această neagră *încercuire*, vestitul său monolog apare ca un exemplu strălucit al auto-torturii baroce, alcătuit din întrebările *sfredelitoare*, care se răsucesc într-însul, chinuindu-l. Fiindcă este atît de cunoscut, nu vom mai reproduce inutil acel monolog ci doar îi vom extrage succesiv sensurile pentru a recunoaște — extrapolată într-o serie de mișcări lăuntrice — aceeași schemă de curbe și volute a barocului.

Iată procesul gîndirii hamletiene : „inacceptarea vieții duce inevitabil la salvarea prin moarte... dar ce este, la rîndul ei, moartea ?... este un somn veșnic... dar dacă acest semn se vede presărat și el cu vise ?... dar dacă aceste vise sînt coșmare ?... dar dacă aceste coșmare durează veșnic, ca și somnul morții, ce le cuprinde ?... nu este preferabilă atunci toată povara vieții, de care tocmai ai vrut să te salvezi prin moarte ?..." După cum se vede, trăirea lui Hamlet descrie bucla *zvîrcolirii* în carcera propriei existențe. Plecînd de la presiunea insuportabilă a vieții, aspirația către pieire găsește poarta morții încuiată, și se *răsucește* iarăși chinuitor către

viață, de care eroul se află *încercuit*, și nu poate să scape. În felul acesta putem înțelege motivul torturii și auto-torturii în tragedia barocă.

Spre deosebire de exemplul lui *Hamlet*, care ilustrează demonstrația noastră, acela al lui *Oedip tiran* pare să o infirme, arătînd că tot ceea ce am atribuit noi barocului se integrează perfect și în dramaturgia clasică. Eroul lui Sofocle încearcă să-și *ocolească* teribilul „Destin" care-l fugărește, descriind aceleași *ocoluri*, dar nu poate să i se sustragă, fiindcă acela îl *împresoară* și îl nimicește moralmente prin sfredelirea inimaginabil de sfîșietoare a propriei conștiințe. Ar fi absurd să căutăm a nega toate aceste evidențe. Ceea ce, însă, ne putem întreba cu o legitimă îndreptățire este dacă celebra tragedie greacă aparține integral clasicismului. Aci am spune că masiva contribuție clasică a lui Sofocle, adică gradația logică de entimemă dramatică, unitatea perfectă a acțiunii, ocolirea „căilor de fapt" în sinuciderea Iocastei și automutilarea lui Oedip, considerațiile de ordin „general uman" ale corului n-au putut să acopere structura barocă a însăși materiei vii, pe care și-a ales-o marele poet tragic. Ba chiar rezultă precis că intervenția sa a acționat tocmai în sens contrariu stilului pe care-l practica atît de consecvent. Ne solicită aci un caz extrem de interesant, în care *claritatea clasică* nu face decît să lumineze și mai puternic, pînă în adîncuri, întregul *specific baroc*, inerent unei anumite materii artistice.

Nu mai este cazul în speță să stăruim asupra acestui specific originar, care se cunoaște de mult. Ne vom mul-

ţumi, de aceea, doar să-l reamintim sumar. Astfel, legenda vine din Teba, capitala Beoţiei, regiune colonizată cu secole înainte de către fenicieni. Însuşi Cadmus, întemeietorul legendar al oraşului, şi primul strămoş al lui Oedip, ar fi venit din Fenicia. Apoi, în ceea ce priveşte sfinxul, o asemenea întruchipare nu mai apare la greci decît tot în legătură cu cumplita poveste tebană. El se depărtează de asemenea şi de arhetipul său egiptean, fiindcă nu se prezenta nici mut nici imobil, sugerîndu-ne foarte apropiat figura graţiosului şi vivacelui monstru fenician de pe lespedea de la Ruad. În acelaşi sens îl arată şi o piesă ceramică elenistică, avînd pictată scena „Oedip şi Sfinxul", scenă care-l înfăţişează redus la dimensiunea unui leopard, dotat, ca şi acel animal, cu o mobilitate extrem de flexibilă, numai volute şi torsale. În sfîrşit, aşa-zisul „Destin", care i se împotriveşte lui Oedip, nu are iarăşi nimic comun cu cel grecesc. Şi acesta era neîndoielnic crud, însă de o *cruzime epică*, rectiliniară, mărginindu-se să curme violent firul unor vieţi tinere şi demne, sau să arunce pe neaşteptate în sclavie unele fiinţe care se bucurau de o invidiată prosperitate. A-l constrînge, însă, fără scăpare, pe un om cu conştiinţa pură să-şi ucidă tatăl şi să se însoţească cu propria-i mamă, nu poate fi decît un capriciu sadic al fiorosului Baal, care se introduce cu falsa identitate de „Destin" grecesc în tragedia lui Sofocle. Cruzimea dramatică a torturii şi auto-torturii îşi relevă, deci, şi în acest strălucit caz „clasic" atît o origine cît şi o structură net barocă.

Negreşit că nu numai în tragedie se poate desprinde din complexul felin al barocului o asemenea trăsătură. Această componentă a cruzimii poate fi aflată şi în alte genuri literare, şi chiar şi în alte arte. Aci ni se trezesc mental îndeosebi expresiile *răscolitoare* de durere, de frămîntare, de compuncţiune lăuntrică la figurile de martiri şi de penitenţi ale lui El Greco. Pretutindeni, indiciul torturii şi auto-torturii atestează o structură profund dramatică. În sfîrşit, caracterul specific al cruzimii respective dezvăluie, în fond, tot o specie a defensivei baroce. Descrierea torsadelor şi a ocolurilor în procesul luptei are ca raţiune primordială conştiinţa slăbiciunii şi, deci, a incapacităţii de reuşită prin lovitura directă, în linie dreaptă.

Poate că felul în care am formulat această ultimă observaţie să fie grevat de un echivoc. S-ar înţelege anume că este vorba de o latură moralmente condamnabilă a trăirii baroce, o latură care ascunde perfidie, laşitate, lipsă de scrupule. O asemenea concluzie este, însă, lipsită de orice temeinicie. Cu tot atîta îndreptăţire s-ar putea spune că atitudinea pusă sub semnul întrebării implică supremele virtuţi ale *discreţiei* şi *prudenţei*, virtuţi elogiate de Gracián şi de alte spirite reprezentative ale timpului. În sprijinul acestei ultime poziţii poate fi invocat faptul că la o asemenea tactică recurg şi unele figuri de excepţională umanitate, ca Hamlet sau Oedip eroi etici prin excelenţă. În momentele respective nici nu le mai rămîne altă ieşire, odată ce se află în puterea odioasă fie a unui uzurpator, fie a „Destinului" nedrept şi inclement. Este adevărat că şi aceşti asupritori folo-

sesc o tactică identică. Și atunci am spune că este o formă generală de orientare, un cod acceptat ca atare în epocile baroce, cod pe care trebuie să-l înregistrăm fără a-l amesteca în circuitul judecăților noastre morale. Aceasta nu înseamnă, desigur, că n-ar fi necesar să-l legăm — așa cum am și făcut în cursul capitolului — de condițiile istorice care l-au determinat, și care au decis și apariția tuturor celorlalte trăsături distinctive ale barocului.

— ASCLEPIOS —
BAROCUL ȘI MEDICINA

Una din expresiile *defensive* ale barocului se desprinde din ponderea pe care trăirea respectivă o situează asupra *apărării organice*. Privit în sens larg, un asemenea gen de apărare există, ca instinct sau ca reflex, în tot ce are viață. Mica vietate, producătoare a perlei, a devenit simbolul dominant al barocului numai fiindcă prin specifica ei expresie defensivă, atît de *original* dirijată, a creat o neașteptată *strălucire*, stîrnitoare de *meraviglia*. Dar aproape toate celelalte forme vii își menajează o defensivă a propriei lor existențe organice atunci cînd se văd amenințate. Se pot urmări, astfel, elementele unei variate medicine și farmaceutici animale, printre ale căror produse se rînduiește însăși perla. Ba chiar și în regnul vegetal au loc asemenea fenomene, așa cum dovedește, printre altele, rășina.

Cu atît mai mult, pe plan istoric uman, pînă și populațiile cele mai rudimentare au o medicină a lor, prin care își apără ființa. Apoi, într-un tîrziu, nici nu mai

poate fi vorba ca asemenea cunoştinţe, la un stadiu avansat, să lipsească. În orice societate, fie ea cît de puternică şi de prosperă, organismul omenesc dispune de rezerve vitale limitate. În consecinţă, colectivităţile înaintate din toate timpurile, indiferent de tipul civilizaţiei căreia aparţin, cultivă o medicină care depăşeşte stadiul empiric, şi capătă forme mai mult sau mai puţin evoluate. De aceea, medici mari sau mari curente medicale au existat şi în societăţile clasice, echilibrate, puternice.

Se iveşte atunci o întrebare cum nu se poate mai legitimă. Dacă medicina apare ca expresie a unei largi defensive umane, iar nu a uneia delimitate, exclusiv baroce, care mai rămîne a fi rostul capitolului de faţă ? Răspunsul la această întrebare se cuprinde într-o distincţie din cele mai întemeiate. Pentru toate celelalte epoci pe care le-am numit non-baroce, domeniul defensivei organice se arată delimitat atît în timp cît şi în spaţiu. Gîndul la o asemenea defensivă se trezeşte numai *atunci* cînd necesităţile îl reclamă, şi se adresează numai *acolo* unde s-a stabilit un registru specializat de cunoştinţe, destinate să-l apere. În momentele baroce, dimpotrivă, apărarea organică devine în *timp* o obsesie continuă, permanentă, ceea ce face ca medicina să transgreseze propriul ei *spaţiu* şi să pătrundă într-o concepţie generală de viaţă. Aceasta cuprinde implicit şi domeniul artei.

Ideea noastră se vede întărită cu anticipaţie de o constatare mai veche, aproape seculară, cuprinsă în faptul că Antichitatea greacă „evită să picteze boala". Într-o

perioadă considerată, aşadar, ca modelul suprem al tuturor clasicismelor, materia observaţiei medicale nu transgresează domeniul delimitat al medicinei ca să intre în cîmpul altor valori, bunăoară al artei. Această materie devine motiv artistic numai odată cu perioada elenistică şi romană (v. I. Cantacuzino, *Medicina şi Arta*, în *Istoria Medicinei Universale*, Bucureşti, Editura Medicală, 1970).

Iată, să folosim un exemplu ce ni se pare concludent. Hippocrat, bunăoară, cel mai mare medic al Antichităţii, n-a trăit într-o perioadă barocă, ci într-una clasică, deşi către sfîrşitul acesteia (560—425 î.e.n.). Ilustrul medic grec s-a bucurat şi în vremea sa de o apreciere considerabilă, însă raportată la strictul domeniu medical. Abia mai tîrziu, în perioada barocă a elenismului, stoicii propagă medicina hippocratică ca o formulă integrală de viaţă, şi ca o adevărată concepţie asupra lumii, fapt ce va avea o sumă de consecinţe pe atîtea alte planuri. Dar nu numai stoicismul contribuie la deschiderea unor asemenea consecinţe. La rîndul său şi *catharsis*-ul aristotelic este un termen medical, aplicat în speţă la artă iar tragedia se vede concepută ca mijloc de medicaţie a unei apăsări anxioase. Aceasta în ciuda faptului că *Poetica* marelui filosof a servit adesea ca bază şi ca ansamblu de argumente pentru clasici. În realitate, întreaga creaţie a lui Aristotel constituie prima expresie monumentală de gîndire a perioadei elenistice. Pe noi, însă, ne interesează îndeosebi repercusiunea medicinei asupra artei şi literaturii din momentele pe care le-am identificat drept baroce.

Să privim, însă, mai organizat vastul domeniu de preocupări la care ne-am angajat. De aceea, trebuie să precizăm că în unul sau altul din amintitele cadre baroce există nu mai puțin decît cinci feluri de răsfrîngeri ale domeniului medical asupra artei. Ne vom opri pe rînd la fiecare din ele.

Primul mod este acela de reproducere directă a motivului. Acesta apare cel mai adesea sub formă gnomică, de precepte. O lucrare veche a cărei concepție a influențat atît de temeinic barocul modern, cum este *Eclesiastul*, cuprinde (în XXXVIII, 1—15) următoarele idei : *Cinstește pe medic, fiindcă ai nevoie de el... știința medicului îl înalță, și el se înfățișează înaintea celor mari... acordă un loc și medicului, și nu-l lăsa să plece, căci ai nevoie de el...* Aceste precepte trădează direct nevoia înfrigurată de defensivă organică a unei colectivități amenințate cu pieirea.

Pe lîngă un asemenea tip de indicații generale, mai există, în alte cadre, și unele inflexiuni gnomice cu caracter mai viu și mai concret delimitat, inflexiuni modulate uneori cu o deosebită forță artistică. Îl invocăm aci pe cel mai pare poet al perioadei elenistice și romane, adică pe Ovidiu. În *Cosmeticele* sale el se dovedește a fi un fin cunoscător în materie de medicină estetică, manifestînd chiar o certă erudiție în această privință. Și mai interesantă, însă, se arată la el viziunea barocă a *strălucirii*, ce se suprapune realității, viziune în care poetul

integrează și acea ramură medicală îndreptată către *înfrumusețarea* omului. Pe la începutul *Cosmeticelor* întîlnim următoarele versuri :

„Finețele plac ; cu aur se-acoperă mîndre plafoane,
Cu marmură învăluit se-ascunde negrul pămînt,
În purpură bine scăldată și lîna se face frumoasă,
Și-avem pentru-al nostru huzur fildeș de India sculptat".

Aceeași barocă strălucire se vede dată chipului omenesc de medicina cosmetică, aceea care face să dispară petele de pe obraz, ridurile, veștejirea. Iată, bunăoară, începutul rețetei sale de înfrumusețare prin somnoterapie :

„Să știți cînd somnu-a lăsat ale voastre fragede membre
În ce fel strălucitor veni-vă-va albul pe chip".

Obiectivul său terapeutic este *împodobirea* organică a omului prin obținerea *strălucirii*, așa cum s-ar lustrui marmura, fildeșul, argintul sau alte materii prețioase.

Tot în perioada elenistică și romană, tendința barocă a defensivei organice, care pe atunci se opunea unei alte tendințe baroce, aceea a exceselor, și-a găsit o zeloasă susținătoare în filosofia morală a epocii, de factură fie epicureană, fie stoică. Printre altele, ambele orientări filosofice propagau, ca precept medical, cumpătarea. Aceeași nuanță *medicală*, dată unei noțiuni *morale*, în speță virtuții cardinale a temperanței, se transmite, mai cu seamă prin stoicism, și în marele moment al stilului. Astfel, printre sfaturile pe care i le însemnă în scris Don Quijote lui Sancho Panza mai-nainte de plecarea acestuia ca ocîrmuitor al „insulei" Barataria, întîlnim

și următorul precept medical : „Prînzește puțin și cinează și mai puțin, căci sănătatea întregului trup se strujește în făurăria stomacului". După cum vedem, o asemenea cumpătare nu se răsfrînge și asupra intemperantei elocuții baroce — lacome de metafore — prin care se recomandă acea virtute. Decalajul dintre expansiunea stilistică și sobrul conținut *medical* al preceptului quijotesc întregește o expresie tipică a antagonismelor de la baza barocului.

Dar nu numai prescripții pentru pacienți, ci și recomandații pentru medici în administrarea anumitor tratamente mai puțin cunoscute se întîlnesc în unele scrieri literare ale vremii. Desigur că ele nu sînt expuse ca obiective științifice, ci folosite numai în interes literar, ca date noi, originale, bizare, destinate să stîrnească acea *meraviglia* barocă. Aceasta mai cu seamă în unele relatări de călătorii depărtate — atît de specifice pentru ultima jumătate din veacul al XVI-lea, și pentru tot secolul următor — unde se prezintă, printre alte motive de *minunare*, și unele elemente de *medicină exotică*. Așa este cartea lui Fernão Mendes Pinto, intitulată *Peregrinări* (Peregrinações) și apărută în 1614, la trei decenii după moartea autorului, una din operele de seamă ale vechii proze portugheze. Mendes Pinto face aci, pentru prima dată într-o lucrare europeană, descrierea tratamentului prin *acupunctură*, aplicat unui rănit în Japonia chiar de autor însuși, care nu era medic. Iată această descriere : „Am făcut șapte înțepături rănii de la mîna dreaptă, și cinci rănii de la frunte, care mi s-a părut ușoară ; după aceea i-am apăsat pînze muiate în albuș

de ou, legîndu-l bine, așa cum am văzut că se face în Indii. Cinci zile după aceea am scos punctele și am continuat să-l oblojesc pe rănit, pînă cînd a dat Dumnezeu de s-a vindecat". Un asemenea didacticism medical, izbitor în exemplul de mai sus prin noutatea și prin exotismul său, apare, sub diferite chipuri, în atîtea scrieri literare ale vremii.

Mai mult încă decît în literatură acest motiv apare pregnant în pictură și în grafică. Așa este, îndeosebi în pictura olandeză, cunoscuta serie a „lecțiilor de anatomie". Tema a intrat în conștiința universală numai prin două lucrări ale lui Rembrandt. Este vorba de *Lecția de anatomie a doctorului Tulpius* (1632) și *Lecția de anatomie a doctorului Iohan Deyman* (1656). Un asemenea motiv, originar din Italia, este, însă, mai vechi. În pictura olandeză, cel puțin, el datează de pe la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Cei care l-au precedat mai apropiat pe Rembrandt au fost pictorii Thomas de Keyser și Claes Elias Pickenoy, fiecare dintr-înșii cu cîte o „lecție de anatomie", primul din 1619, iar al doilea din 1625. Dar și după ultima amintită creație rembrandtiană (*Lecția de anatomie a doctorului Iohan Deyman*, 1656), acest motiv se mai continuă potopitor un întreg secol în pictura olandeză. Încă și în 1758 poate fi înregistrată *Anatomia doctorului Petrus Camper* de pictorul Tibaut Regters (v. I. Cantacuzino, *Op. cit.* și, în parte, Eug. Schileru, *Op. cit.*).

În sfîrșit, în grafică domină tipul schiței anatomice. Este adevărat că asemenea schițe se execută și cu secole înainte. Se remarcă, bunăoară, încă din 1345, miniaturile ce însoțesc *Anatomia lui Guido di Vigevano* (v. G.

Beaujouan, *Știința în Evul Mediu creștin*, în *Histoire générale des sciences*, publiée sous la direction de *René Taton*, vol. I. Paris, 1957, tr. rom. 1970). Și mai impresionant încă este numărul imens de schițe anatomice ale lui Leonardo da Vinci, cunoscute, însă, și publicate abia în vremea noastră. Studii de anatomie au lăsat de asemenea Dürer, Rafael, Michelangelo. Toate acestea sînt, însă, apariții sporadice, intermitente, în mare parte ignorate la vremea lor. Într-o serie continuă, și secole întregi neîntreruptă, se arată abia vestitele *tabulae anatomicae*, ce încep a fi executate mai amplu după 1540, fără a-și încheia apariția nici în prima jumătate a veacului al XVIII-lea. Caillois le vede integrate în categoria fantasticului (v. Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, 1965 ; *În inima fantasticului*, tr. de Iulia Soare, 1971). Într-adevăr o serie de oameni scalpați, decapitați, despicați longitudinal sau reduși la schelet, care stau în picioare, se mișcă în voie și umblă, folosind toate reflexele ființelor în viață, poate foarte ușor să sugereze ipoteza subtilului erudit francez. Totuși artiștii respectivi n-au urmărit realizarea fantasticului, ci au trasat doar imaginea conștiincioasă a ceea ce există și se petrece în noi cît încă trăim și ne aflăm treji. Nu-i mai puțin adevărat — trebuie să recunoaștem — că în aceste intenții, să-i spunem științifice, s-au infiltrat insidios atîtea coordonate baroce, trăirea viscerală, cruzimea, șocul senzațiilor stîrnitoare de *meraviglia*.

Dar nu numai „lecțiile de anatomie" și planșele anatomice prezintă motivul medical în artele figurative ale timpului, ci de asemenea și scenele de *interior*, care cuprind, după cum am văzut, o temă favorită a barocului pictural. Printre alcătuirile gingașe care au nevoie de adăpostul lăuntric al încăperilor închise se numără desigur și ființa umană în ipostaza sa precară de împuținare a vitalității. De aceea, prezența medicului care tratează pacientul constituie una din multiplele variante ale scenelor de interior. Astfel, în grafică, încă din ultima jumătate a veacului al XVI-lea, se arată neobișnuit de expresivă lucrarea lui Giorgio Ghisi intitulată *Ventuzele*. În pictură, printre multe altele, putem invoca tabloul pictorului olandez Gabriel Metsu (1629—1667), unde ne apare, într-o scenă de interior, *Bolnava și doctorul*. Așa cum se întîmplă adesea în asemenea scene, pacienta, slăbită, rezemată într-un fotoliu, îmbrăcată, din cauza bolii, mai gros decît celelalte persoane, aproape că închipuie pentru artist doar un pretext de etalare a iscusinței sale în reproducerea materiei textile, reprezentată aci prin ampla îmbrăcăminte a persoanei suferinde, care ocupă centrul lucrării. Ne mărginim numai la aceste exemple, urmînd să le sporim cu altele, în curînd, cînd vom trata motivul medical în cadrul grotescului baroc.

Scena care-l înfățișează pe pacient cu medicul sau cu îngrijitorii săi — nelegate, însă, de atmosfera interiorului domestic — apar și în alte epoci baroce. S-a stabilit că în Grecia clasică se evita prezentarea bolii în artă. O asemenea prezentare este, însă, extrem de abundentă în perioada elenistică și romană. Motivul medical capătă acum o vie expresivitate, așa cum se poate recunoaște, bunăoară, în acea frescă pompeiană aflată la Muzeul Național din Napoli, care-l închipuie pe Eneas rănit,

îngrijit de un chirurg. Mişcările precum şi expresia caracteristică a medicului, aplecat cu un genunchi la pămînt ca să scruteze atent şi să atingă cu precizie rana de la coapsa dreaptă a eroului troian, care stă în picioare, relevă o uimitoare naturaleţe. În alte medii baroce, cum ar fi mai tîrziu cel arab sau cel iudaic medieval, motivul medical, executat în ilustrări de mai mici dimensiuni sau în miniaturi, apare iarăşi frecvent.

Una din lucrările efectuate în acest mediu ne prilejuieşte intrarea în registrul grotesc al barocului. Ne referim la o *Scenă de naştere*, miniatură destinată să ilustreze un manuscris literar. Lucrarea se datoreşte lui al-Wasiti, care aparţinea şcoalei picturale de la Bagdad din veacul al XIII-lea. Contrastul baroc care, în povaţa lui Don Quijote către Sancho Panza, s-a ivit între sobrietatea conţinutului medical şi pompozitatea formei literare care-l exprimă, se desluşeşte la desenul arab între brutalitatea motivului şi delicateţa execuţiei. Femeia care naşte, deloc chinuită, ci într-o atitudine comodă, cu o expresie leneşă şi calmă, atinge aproape obezitatea de mai tîrziu a *Silenului* lui Rubens, aflîndu-se, ca şi acesta, într-o poziţie indecentă şi grotescă, departe de a inspira respectul cuvenit unei nobile suferinţe umane. Într-un contrast izbitor cu această brutalitate aproape caricaturală, echivocă cu intenţia licenţioasă, se situează gingăşia de giuvaer a desenului, potenţată ca atare prin fineţea decoraţiilor în *arabescuri* care îl completează.

Trebuie, totuşi, să dăm o explicaţie acestui grotesc, fiindcă, aşa cum am mai precizat, el ne introduce către alt registru pe care-l ocupă motivul medical în baroc.

Miniatura lui al-Wasiti este destinată unei *maqama*, gen arab, care aparţine comicului narativ în proză şi versuri. De aci a derivat mai tîrziu romanul picaresc spaniol. Acea *maqama* pentru care a fost executată *Scena de naştere* se datoreşte celui mai de seamă reprezentant al genului, al-Hariri. Faptul ne descoperă că extremul ecou al medicinei — ca mijloc de *defensivă organică* în mediile baroce — s-a răsfrînt în artă şi ca obiect al unei priviri critice, îndreptate atît asupra medicului cît şi asupra pacientului.

O asemenea privire critică se dezvoltă culminant în marele moment al stilului pe care urmează tocmai să-l ilustrăm. Nu vom începe, însă, cu pictura — aşa cum a lăsat poate să se creadă invocarea de pînă acum a miniaturii lui al-Wasiti — ci cu literatura, care în baroc oferă mai multe şi mai variate motive medicale extrapolate în registru grotesc. Astfel, însuşi Cervantes care a propagat, prin glasul lui Don Quijote, cumpătarea alimentară, ridiculizează ceva mai departe excesul acestei temperanţe, care aproape că duce la inaniţie. Îl imaginează, în consecinţă, pe acel grotesc medic, care nu-l lasă pe Sancho să consume nimic, pretextînd că îl veghează să nu se îmbolnăvească. Desigur că totul se rezumă numai la o barocă înscenare destinată să-l exaspereze pe sărmanul „scutier" ajuns „ocărmuitor". Nu-i însă mai puţin adevărat că, printr-o voită şarjare, Cervantes a vrut să facă aluzie la unii medici excesivi, care, abuzînd de prestigiul ce şi-l cîştigaseră în acea vreme, îşi tiranizau în mod sadic pacienţii prin interdicţiile lor neomenoase.

Faptul incriminează, desigur, vanitatea acestei tagme în epocile baroce, cînd, din rațiunile amintite, medicina avea atîta căutare. Și mai evidentă devine o atare trăsătură în emfaticele dictoane latinești, cu care se recomandă știința medicală în prologul din *Faustul* lui Marlowe: *„ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus"* („unde încetează filosoful, acolo începe medicul"), sau *„summum bonum medicinae sanitas"* („supremul bine al medicinei e sănătatea"). Asemenea cuvinte, pronunțate de Faust, care, printre altele, practicase și medicina, îi dezvăluie uriașa vanitate tocmai în această latură, însușire reliefată și prin următoarele umflate cuvinte despre sine :

„Rețetele ți-au fost săpate-n aur ;
Au izbăvit orașe-ntregi de ciumă
Și-au vindecat puzderie de boli".

(Tr. L. Levițchi.)

Caracterul vădit ridicol al acestei autoadulări grotești cuprinde o destul de transparentă aluzie la probabila infatuare medicală din acea vreme, numită — dealtfel, pe bună dreptate — „epoca de aur" a medicinei engleze.

Sub același aspect, cea mai vastă frescă satirică rămîne, însă, *Volpone* a lui Ben Johnson. Ea urmărește denunțarea unor imense imposturi în jurul ideii de boală, privindu-i atît pe medicii incapabili, cît și pe pacienții fictivi și interesați, așa cum se dovedise a fi chiar protagonistul comediei. Se văd, de asemenea, ridiculizate elucubrațiile pseudo-savante ale atîtor profani agramați care, lipsiți cu totul de bun-simț, se închipuie cunoscători în medicină. Ne întîlnim aci iarăși cu preavolubila Lady P.,

care, în cadrul dialogului menționat, îi prescrie lui Volpone următoarea rețetă :

„Ah, asta de la inimă se trage.
Bea praf de perlă cu sirop de mere,
Tinctură de-aur, boabe de-alămîie,
Mărgean, myrobolan și rădăcină de elicamp...
Cenușă de mătase și cu ambră...
Aveți pe-aici șofran din cel englez ?
Ar fi de-ajuns o jumătate dram
Cu șaisprezece moțuri de garoafă,
Cu izmă, mosc, ovăz, un cap de scorpie".

(Tr. Mihnea Gheorghiu.)

Cuvintele acestei caricaturi feminine a lui Faust ne arată încă o dată ce prilej de vanitate putea fi în baroc simpla aparență de cunoștințe medicale.

Dar în *Volpone* se întîlnește nu numai ironia parodistică, ci și invectiva directă. Autorul nu ezită să pronunțe cele mai crude cuvinte împotriva medicilor :

„Nu crede ce spun doctorii ; socoate
că-s plaga cea mai rea de pe pămînt

. . . .

. . . zic că fac experiențe
Cu bieții pacienți, iar legiuirea
Nu numai că-i absolvă de pedeapsă,
Dar îi și răsplătește".

(Tr. Mihnea Gheorghiu.)

Într-o Anglie barocă vehemenţa acestor cuvinte nu constituie o excepţie. Contemporanul lui Ben Johnson, dramaturgul John Webster, în cunoscuta sa tragedie *Diavolul alb (The White Devil*, 1609—1612) se adresează medicilor, prin glasul protagonistului, cu următoarele apostrofe :

„Caiafe şi călăi putregăiţi,
Ucideţi pe de rost ; dar vraja voastră
De-a mîntui adesea vă trădează,
Ca pe cei mari prietenii la greu".
(Tr. L. Leviţchi.)

Numai faptul că se vede atît de violent atacată ne arată cîtă trecere avea pe atunci medicina în mediul britanic. Este de-ajuns să amintim că acum trăieşte ilustrul William Harvey (1578—1658), descoperitorul marii circulaţii sangvine, cu influenţe considerabile în terapeutică. Dar desigur că nu numai în Anglia medicina cucerise o asemenea altitudine, concomitentă totuşi cu transpunerea motivelor pe un plan satirico-grotesc în literatură şi artă. Fenomene similare se întîlnesc şi în alte părţi.

Am menţionat, bunăoară, în capitolul despre „grotesc" că între comedia barocă şi cea clasică au existat importante împrumuturi reciproce. Nu putem nega că ieşirile celebre ale lui Molière împotriva medicilor au constituit, în parte, efectele unei experienţe personale. Tot atît de substanţial, însă, credem că a contribuit la aceasta şi unele împrumuturi din comedia barocă. A adoptat, totuşi, aceste elemente, transpunîndu-le în contextul şi în vederile clasicismului. Comicul clasic — aşa cum am arătat

în acelaşi capitol precedent — urmăreşte restabilirea echilibrului şi adevărului plecînd de *jos în sus*, pe cînd grotescul baroc, cu al său *desengaño*, se îndreaptă către un identic obiectiv, însă venind din partea opusă, adică *de sus în jos*. Să-i privim, de pildă, pe Molière şi pe Ben Johnson. Ambii îi atacă pe slujitorii lui Asclepios, însă din raţiuni cu totul opuse, ceea ce şi urmează să ilustrăm.

În *Bolnavul închipuit* Molière afirmă că „un medic... nu-ţi înşiră altceva decît un roman al medicinei. Dar dacă ai veni la adevăr şi la *experienţă* (sublinierea noastră), n-ai găsi nimic din toate astea...". Dimpotrivă, în *Volpone* Ben Johnson am văzut că spune tocmai contrariul : „...zic că fac *experienţă* (sublinierea noastră) cu bieţii pacienţi, iar legiuirea... îi absolvă de pedeapsă..." Aşadar, contradicţia dintre critica în materie medicală a comediografului clasic şi a celui baroc are loc în jurul *metodei experimentale*. Molière pleacă de *jos în sus*, de la veştejirea ignoranţei şi tipicului medical scolastic, care se cere remediat prin lumina *experienţei*. Spre deosebire de el, Ben Johnson îi critică tocmai pe medicii care fac abuz de această lumină fără a şti să o folosească. În medicină, experienţa, încă netemeinic verificată prin rezultatele ei, îi şi poate ucide pe pacienţi. Medicii lui Molière, aşadar, devin vătămători fiindcă, din comoditate, indiferenţă şi necinste, stăruiesc să rămînă *prea jos*, pe cînd ai lui Ben Johnson ating acelaşi efect negativ, fiindcă din îngîmfare şi pretenţiozitate, rîvnesc *prea sus*, mai mult decît pot susţine mediocrele lor forţe. Este interesant că tocmai satira pe teme medicale ne-a oferit exemplele cele

mai accentuate ale distincției dintre comicul clasic și grotescul baroc.

În sfîrșit, tot între limitele marii perioade baroce, motivul comic legat de relația pacient-medic se ilustrează și în pictură. Este notabil faptul că acest fenomen se declară îndeosebi în țara unde medicina atinsese aceleași culmi ca și în Anglia, anume în Olanda. Un pictor ca Jan Steen (1616—1679) excelează într-o întreagă serie de scene umoristice, concepute pe un asemenea motiv. În lucrarea, bunăoară, intitulată *Vizita doctorului* artistul se amuză să redea stereotipia gesturilor și atitudinilor întîlnite în asemenea împrejurări. Medicul care ia pulsul pacientei, instalate într-un fotoliu, închipuie gestul neconvins, distrat și formal al acelui tip de rutină profesională care atrage imperios transcrierea sa în caricatură. O rară vervă burlescă dovedește Jan Steen și în cele două lucrări picturale ale sale, care înfățișează *operația de piatră la cap*, potrivit credinței populare că prostia s-ar datori unei astfel de pietre, ce se cere extrasă. Faptul a prilejuit în pictura olandeză o întreagă serie de creații polarizate spiritual în jurul acestui motiv grotesc. Aci una din cele mai reușite lucrări se datorește lui Frans Hals cel Tînăr. Așa-zisul medic, care seamănă mai curînd a șarlatan de bîlci, simulînd o atenție concentrată, se preface că ar căuta cu un instrument ascuțit „piatra“ din capul persoanei ce i s-a dat pe mînă, și care urlă cu gura larg deschisă și cu pumnii strînși de durere. În veacul al XVII-lea există o mare varietate de asemenea scene, și nu numai în pictura olandeză.

Motivul medical relevă în perioadele baroce forma cea mai obișnuită și mai frecventă prin care se răsfrînge medicina în artă.

Mai există, însă, și alte căi de contact. Motivul medical, care a constituit pînă acum obiectul privirii noastre, se situează mai mult sau mai puțin exterior. Fie că este vorba de o idee generală, fie de o imagine particulară cuprinsă într-un asemenea motiv, izvorul său pleacă, în orice caz, *din afară*. Pe lîngă acesta, mai există în baroc și ceea ce am numi *trăirea* sau *intuiția medicală*, surprinderea dinlăuntru — am spune prin participare simpatetică — a diferitelor sindroame.

Simplul *motiv medical*, nu reclamă din partea artistului o efectivă *pasiune* pentru obiectul respectiv. Drept dovadă apare detașarea parodistică din registrul grotesc al acestui motiv. În cazul trăirii sau intuiției lăuntrice nu poate exista o asemenea detașare, limitată numai la idee sau la imagine. Acum, dimpotrivă, însăși substanța sau carnea obiectului se află adesea pătrunsă cu o incandescentă fervoare. De aceea, intuiția medicală a barocului, prin pasiunea cu care se vede atrasă să străbată exact fenomenele organice, a folosit de multe ori chiar științei propriu-zise. Iată, bunăoară, în *Hamlet*, faimoasa relatare a procesului de otrăvire a sîngelui, ca urmare a actului criminal săvîrșit de Claudiu asupra fratelui său :

„Și-n pîlnia urechii mi-a turnat
Leprosul filtru a căruia putere
Atît de rea-i cu sîngele din om,

Că intră vie ca argintul viu
Prin toate ale trupului deschideri
Şi, fără ştire, sîngelui din vine
Ca stropii acri-n laptele de prins
Îi strînge şi-i încheagă subţirimea".
(Tr. Vladimir Streinu.)

Numai un geniu baroc a putut să contopească o atît de desăvîrşită exactitate ştiinţifică cu o atît de uriaşă fervoare şi tensiune dramatică.

În primul rînd, procesul apare deosebit de limpede din unghiul explicativ al ştiinţei. Otrava folosită de Claudiu poate fi, de la început, identificată drept cianură de potasiu, care, cu fierul din hemoglobină, face o combinaţie ireversibilă ce încheagă imediat sîngele, şi produce o moarte instantanee. Dar intuiţiile de mare dramaturg ale lui Shakespeare au transpus cu fervoare această explicaţie în termenii de spectacol ai unor personificări şi ai unor acţiuni tragice. Personajul negru din tragedia barocă, în cazul de faţă *otrava*, se strecoară, ca pe porţile unei cetăţi, prin „deschiderile trupului", şi-l asasinează mişeleşte prin strangulare pe eroul dramatic dinlăuntrul organismului asediat, care este *sîngele*. În felul acesta, exactitatea ştiinţifică se mută din afară înlăuntru, căpătînd o tensiune şi un relief tragic de o nespusă grandoare, care schimbă *motivul medical* în *trăire medicală*.

În special, însă, bolile nervoase, infinitele forme de nebunie sînt pătrunse de Shakespeare cu o acuitate excepţională, totodată raţional exactă şi pasional răscolitoare.

Maladia Ofeliei, bunăoară, identificată mult mai tîrziu de specialişti drept *hebefrenie*, adică demenţă precoce, se vede pătrunsă cu acea rigoare ce nu s-ar fi putut obţine fără o intensă frenezie participantă a dramaturgului. Acele „fişe clinice", legate de transcrierea atentă a tuturor manifestărilor ei devin — fără a-şi pierde nimic din valabilitatea lor obiectivă — mărturiile unor intense retrăiri subiective. Cu aceeaşi forţă de participare se află pătrunse — fără a mai vorbi de Hamlet — sindroamele atîtor maladii nervoase la alte personaje ale sale. La noi Ion Cantacuzino (în *Op. cit.*), bazat pe o amplă documentare, a dresat o întreagă listă de asemenea „foi de observaţie", încărcate, însă, toate de o potenţată combustie tragică. Din creaţia lui Shakespeare poate fi, astfel, desprinsă o imensă gamă simptomatică, de la halucinoza lui Macbeth, şi de la psihoza perversă, tip *moral insanity*, a lui Richard al III-lea, pînă la epilepsia lui Iuliu Cezar şi la psihoza senilă a lui Lear.

Mai palid şi mai puţin personal prezentate decît la Shakespeare apar simptomele otrăvirii şi ale hebefreniei la John Webster în amintita sa tragedie *Diavolul alb* (sau *Vittoria Corombona*). În schimb cu o deosebită forţă evocă Webster delirul agonic în momentul cînd muribundul nu mai recunoaşte pe nimeni şi începe să aiureze. Iată ce se spune în ultimul act despre protagonistul tragediei :

„E bolnav de moarte
Îi rătăceşte mintea-n chip ciudat,
De bătălii vorbeşte şi de vămi,
De biruri ; iar apoi aprinsu-i creier

Revarsă vorbe fără șir. Se-anină
De-mprăștiate lucruri, vălmășind
Cuvinte-nțelepțești și bazaconii".
(Tr. L. Levițchi.)

După cum se vede, și această „fișă clinică" apare puternic încălzită la temperatura afectivă a celui ce relatează drama.

În sfîrșit, în ilustrarea unui aspect atît de reprezentativ al barocului nu-l putem iarăși uita pe Cervantes, care atinge aci aproape aceeași amploare ca și Shakespeare. Tocmai prin umorul afectuos și prin interesul cu care își privește personajul, autorul lui Don Quijote îi detectează acestuia un întreg fascicul de indicii patognomonice. Pe fondul melancolic al „Cavalerului Tristei Figuri", se pot surprinde indicii de monomanie (cavaleria rătăcitoare), de delir al persecuției (presupușii vrăjitori, prigonitorii săi), de delir al grandoarei (misiunea sa de izbăvitor al omenirii), de mitomanie (afabulația cu întîmplările din peștera lui Montesinos). Ca și Shakespeare, se arată și Cervantes un scrutător pasionat al celor mai diverse forme de dezechilibru nervos.

Faptul se mai confirmă și printr-unul din așa-zisele sale *romane exemplare* (1613), și anume *Licențiatul Vidriera*. Schizofrenia cu nuanțe depresiv-anxioase a protagonistului, nefericitul licențiat, care se credea de sticlă și se comporta, la fiece moment, cu frică să nu se spargă, se află urmărită cu cea mai vie atenție de către Cervantes. Marele scriitor ar fi plecat aci de la un model real. Totuși, noi am vedea în dezvoltarea narațiunii și

o asimilare alegorică cu propria sa trăire declinantă dinspre sfîrșitul vieții, trăire privită cu o autoironică tristețe. *Romanele exemplare*, implicit *Licențiatul Vidriera*, apar publicate în 1613, cînd Cervantes era bătrîn și bolnav. Închipuirea componenței din sticlă prezintă, în formă șarjată, o traumă specifică vîrstei înaintate, bazată, însă, pe o indubitabilă realitate organică. Diferitele atacuri și accidente, atît de dese și de primejdioase la bătrîni, constau, după precizările medicilor, dintr-o modificare a țesuturilor corporale, țesuturi care, din elastice și rezistente, devin rigide și *casabile*. Această fragilitate vitroasă este, deci, ceea ce mai rămîne după pierderea sau slăbirea funcțiunilor vii ale organelor.

Toate ilustrările ne arată deopotrivă că intuiția sau trăirea medicală este una din cele mai substanțiale expresii prin care se răsfrînge medicina în arta barocă.

Cu aceasta, însă, sîntem departe de a fi încheiat. Privirea lui Asclepios străbate un orizont și mai vast înlăuntrul barocului. După ce am evocat, așadar, *motivul medical* și apoi *intuiția medicală*, este momentul să ne oprim și la *analogia medicală*, cultivată atît de stăruitor înlăuntrul aparițiilor de totdeauna ale stilului. Asemănarea sau analogia organică se raportează, în cea mai mare parte, la noțiuni și la imagini cosmice. Fenomenul se dezvoltă, cu cele mai variate inflexiuni, și în unele cadre baroce mai vechi, cum ar fi acela al Indiei antice. În asemenea cadre, prin însăși concepția de bază asupra componentelor organice umane, obiectul medicinei

n-a putut să rămînă izolat de tot ceea ce alcătuiește lumea. Aceleași elemente care formează macrocosmul universului intră și în constituția microcosmică a corpului uman.

Să revenim la exemplul menționat în treacăt, acela al Indiei. În vechea medicină indiană, mai cu seamă în diferitele tratate de *Ayurveda*, se cultiva o concepție umorală, apropiată de aceea a lui Hippocrat. Numai că îngloba, pe lîngă elementele lichide, bunăoară bila *(pitta)* sau flegma *(sleshman)*, și altele aeriene, cum ar fi suflul *(praña)*. Or, unele poeme indiene proiectează viziuni macrocosmice tocmai prin *analogie* cu aceste date și funcțiuni organice din registrul microcosmic. Pentru un poet, Nallanduvanar, (între sec. II și VII), lumina zilei ar fi unul din umorile *(sleshman)* soarelui, care, privit ca organism viu, face să acționeze și suflul *(praña)* :

„Slujindu-se de razele sale ca de tot atîtea guri,
Soarele scuipă ziua și luminează uriașul univers...“

Dar nu numai în legătură cu doctrina umorilor se precizează anumite indicii de analogie organică în poezia indiană. La alți poeți, unele fenomene naturale au ca termen de asemănare acțiunea *inimii* omenești, acest organ atît de prezent și de viu în trăirea viscerală a barocului. În veacul al II-lea, un liric în limba pacrită, Hāla, face următoarea ingenioasă observație :

„Toamna apa marilor lacuri,
Ca și inima în mînie a celor ce iubesc,
Înlăuntru este rece, în afară caldă“.

Altă dată, pe calea celor mai turburătoare întrebări de ordin existențial, cu implicații comune și medicinei, cele două registre ale analogiei, adică organicul și cosmicul tind să se reverse unul într-altul și să se contopească. Un asemenea fenomen se întîlnește, bunăoară, în următoarele versuri ale poetului Avagal :

„Tot ceea ce se naște, se naște de la sine ?
Se moare după un timp,
Se moare de o falsă moarte ?
Răul cu venin îmbelșugat slăbește oare ?
Nu slăbește ? Dacă slăbește
Cele cinci simțuri ce fac, unde se duc ?“

Asemenea întrebări neliniștite se conjugă direct cu conștiința lacunară a barocului. Tipul lor se ivește adesea și în marea tragedie shakesperiană.

Dar nu numai în India, ci și în alte medii baroce, unde se dezvoltă o avansată știință medicală, au loc analogii de acest fel. Așa este lumea arabă, orientată de o universală concepție *animistă*, ceea ce corespunde acelui caracter „magic“ al său, descoperit de Leo Frobenius în monumentala sa lucrare menționată. În virtutea acestui animism o întunecată dispoziție lirică proiectează și în ordinea stihială simptome de neurastenie, de depresiune nervoasă. Capătă, astfel, o amplă extindere analogică prezența *insomniei*. Iată, bunăoară, într-o poemă de Ibn-Șaraf (veacul al XIII-lea) surprindem următorul vers :

„...stelele plînsu-s-au de lunga lor insomnie“.

Încă de mai-nainte, un alt mare poet arab, Abu'l alâ al Ma'arrî (secolul al XI-lea) susţine sumbru că *viaţa este asemenea unei insomnii.* Se recunoaşte la aceşti lirici proiectarea analogică a propriilor lor nevroze microcosmice pe ecranul macrocosmic al vieţii şi al lumii.

Nu mai puţin şi în marele moment al barocului european se dezvoltă analogia sensurilor cosmice cu materia medicală sau intrată, în orice caz, şi în obiectivele medicinei. O asemenea vedere implică iarăşi un animism universal. Pentru celebrul Tommaso Campanella cele patru elemente, astrele şi tot ceea ce există ca natură implică simţire şi elanuri afective. Această concepţie apare nu numai în lucrarea sa filosofică *Despre sensul lucrurilor (Del senso delle cose)*, ci şi în unele din numeroasele şi variatele poeme pe care le-a alcătuit. Astfel, într-un sonet al său ideea îmbracă un caracter polemic :

„Tot omul crede în a sa trufie
Că nici oastea de stele nici cea de elemente
...nu simt şi nu iubesc...“

În alt sonet al său poetul interpretează legea gravităţii universale ca efect al unui proces organic, noi am spune de hipnoză malefică, acţiune exercitată de centrul pămîntului asupra corpurilor grele care tind către el, aşa cum şopîrla aleargă singură în gura şarpelui ce-o fascinează.

O sensibilitate cosmică atît de impresionabilă presupune şi accidente dureroase şi — de ce nu ? — chiar maladii cosmice, închipuite în evidente analogii cu cele organice. Pentru baroc apare posibilă şi sub acest aspect o extindere analogică de la micro la macrocosm. Astfel,

în *Sonetul 31*, Philipp Sydney scrutează — desigur numai ca efect poetic animist, iar nu ca profesiune de credinţă în sensul lui Campanella — însuşi comportamentul simptomatic al lunei ca pe acela al unei fiinţe umane aflate sub observaţie clinică. Din simptomele notate de poet, un specialist poate că ar deduce... o nevroză cu elemente depresive, care afectează astrul nocturn. Iată versurile respective :

„Ce tristă sui, o, lună, cereasca ta cărare,
Ce palidă la faţă, şi-n ce tăceri depline !

. . . .

Îţi pot citi-n privire fiorul ce te doare
Şi-n lîncezeala care te-apasă, ca pe mine !

(Tr. Teodor Boşca.)

Ultimele cuvinte descoperă precis proiectarea propriei stări maladive a poetului asupra unui element cosmic.

Am privit pînă acum motivul medical, intuiţia medicală, analogia medicală. În cele de mai jos urmează să ne îndreptăm interesul şi către pura *terminologie medicală* aplicată la obiective din afara medicinei în arta literară a epocilor baroce.

Astfel, încă din partea preliminară a prezentului capitol am amintit de cunoscutul termen *catharsis.* În perioada elenistică şi romană o asemenea terminologie va fi destul de răspîndită, îndeosebi prin stoici. Influenţat de aceştia, Cicero, în a cărui personalitate se identifică o structură tipic barocă, va spune că *filozofia este medi-*

cina sufletului („*medicina*" în sens de *doctorie*). Şi mai îndepărtat de originara sa accepţie medicală, acelaşi autor întrebuinţează în *De oratore* cuvîntul *medicamentum* cu înţelesul de fard sau suliman, făcînd aluzie la prea căutata împodobire a vorbirii. În sfîrşit, Ovidiu face şi el uneori uz de o barocă terminologie luată din medicină în unele din variatele teme pe care le tratează. Aşa sînt spiritualele sale *remedii* aplicate la „boala dragostei" (*Remedia amoris*).

În unele epoci baroce mai tîrzii, de pildă în momentul plenar al stilului, termenii medicali, adaptaţi la diferite alte domenii, se întîlnesc iarăşi frecvent. Chiar într-unul din capitolele precedente am atins cu discuţia lucrarea lui Robert Burton, *Anatomia melancoliei*. De fapt, Burton nu este singurul care, în perioada „lecţiilor de anatomie", se vede obsedat de acest termen, dirijat către altă adresă decît cea medicală. Astfel, un întreg capitol din *Criticon*-ul lui Baltasar Gracián (*Critica a 9-a*) se intitulează *Anatomia morală a omului*. La rîndul său, Bernardo de Valbuena, un contemporan al lui Gracián, într-o lucrare a sa din 1624 (*El Bernardo*) pune în prefaţă ipoteza cititorului care ar face *anatomia* cărţii sale. Desigur, însă, că nu numai acest termen medical circulă cu un înţeles extins în marele moment al Barocului. Aci ne solicită îndeosebi lucrarea alegorică a lui Jacinto Polo de Medina, intitulată *Spitalul incurabililor* (*Hospital de incurables*, 1636). De asemenea, drama lui Calderon, *El medico de su honra* (*Medicul onoarei sale*) concepe onoarea nu ca pe un obiect ce trebuie „reparat", ci ca pe un organism viu,

care, fiind rănit, se cere vindecat printr-o îngrijire similară celei medicale.

În sfîrşit, o bogată terminologie medicală cuprinde şi neo-barocul de pe la sfîrşitul veacului trecut, ceea ce am văzut că Eugenio d'Ors numeşte *barocus finesecularis*. De atunci, seria de termeni împrumutaţi literaturii de către medicină a sporit neîncetat pînă astăzi inclusiv. În cadrul acelui *fin de siècle*, cele mai diverse şi mai opuse stiluri artistico-literare formau totuşi o mare unitate prin coeficientul de baroc aflător în fiecare din ele. Acest coeficient am văzut că se putea întîlni în simbolism, în impresionism, în fenomenul wagnerian, în spectaculoasele demonstraţii *secession*, precum şi în numeroasele scrieri în proză ale timpului lipsite de o încadrare stilistică precis definită.

Am omis intenţionat să amintim în capitolul respectiv şi despre componenta barocă din configuraţia naturalismului. Constatarea sună paradoxal, fiindcă, spre deosebire de toate stilurile „fineseculare" enumerate mai sus, care arborează violent *strălucirea*, expresia naturalistă încearcă să o nege şi să o stingă. Această expresie cuprinde, însă, latura de *desengaño* a stilului, aşa cum, la timpul său, a reprezentat-o romanul picaresc, şi apoi creaţiile brutale, pline de cruzime, ale „naturaliştilor" baroci în pictură şi sculptură. Pe lîngă aceasta, naturalismul prezintă şi o serie întreagă de alte trăsături baroce, bunăoară excesul, provocarea şocului, subminarea *formei* de către *materia* artistică, principiul noutăţii şi originalităţii, intelectualismul. În cadrul acestei din urmă trăsături intră din abundenţă şi noţiunile medicale. Se ştie

că „romanul experimental", postulat de Zola, parafrazează formula „medicinei experimentale" a lui Claude Bernard. De atunci, plecînd de la componenta barocă dinlăuntrul aliajului naturalist, mai mulți termeni medicali au proliferat continuu, odată cu înaintarea tot mai adîncă în veacul nostru.

În sfîrșit, după motivul, intuiția, analogia și terminologia medicală, a cincea și ultima cale de contact între cele două domenii are loc prin *efectele* științei medicale în arta barocă. Medicina hippocratică, îmbrățișată și răspîndită de stoici, care i-au adoptat principiul remediului natural și, îndeobște, ideea despre natură ca panaceu pentru toate maladiile, s-a bucurat de o deosebită trecere în perioada elenistică și romană. Aceeași orientare devine suverană și în marele moment al barocului. Peste tot se postulează evadarea în natură pentru o reîmprospătare integrală a omului.

De aci ia naștere un fenomen epocal în poezie, și anume pastoralismul. Acest fenomen tipic baroc este prea cunoscut pentru a ne mai opri îndelung atenția. De ajuns numai să amintim că debutul perioadei elenistice s-a anunțat tocmai prin inițierea genului pastoralist de către Teocrit, cel mai mare poet al momentului respectiv. El este promotorul acelui stil afectat și alambicat, care sugerează o desfășurare amplă de volute baroce prin complicate *întorsături* de cuvinte. Poetul caută adesea efectul galant printr-o suită nu de date reale, ci de închipuiri

ipotetice, lansate în largi și rotunde ocoluri. Iată, bunăoară, un exemplu de elocuție, extras din *Idila XI (Ciclopul)* a lui Teocrit :

„...de-aș fi venit eu pe lume cu aripi de pește
M-aș cufunda în adînc să te văd doar și să-ți
sărut mîna
Gura de nu m-ai lăsa s-o sărut..."
(Tr. Simina Noica.)

Ipotezele neverosimile fac roate *strălucitoare* în jurul realității, de care se depărtează tot mai mult. Ele închipuie astfel adausurile de *răsuciri* progresive ale unei *spirale* în continuă creștere.

Dintr-o îngustă perspectivă didacticistă, această hippocratică întoarcere la natură și la viața de țară — întoarcere, însă, tîrzie, rafinată și artificioasă — s-a interpretat ca expresie tipică a seninătății clasice. Este adevărat că Vergiliu în *Bucolice* sau Horațiu în *Ode* au clasicizat întrucîtva barocul lui Teocrit. Spunem „întrucîtva", fiindcă ne-ar fi foarte greu să atribuim, de pildă, *Eclogei a patra* vergiliene ceea ce se înțelege prin clasicism. În sfîrșit, la popoarele moderne acest gen a anticipat barocul în miezul unor epoci recunoscute drept clasice. Așa ar fi prerenascentismul italian, încă de la *Il ninfale fiesolano* a lui Boccaccio. Totuși, pastoralismul a devenit potopitor numai în momentul baroc propriu-zis, ca în adevărata sa albie, unde a putut să-și dezvolte în voie toate întortocheatele sale alambicări. De pe la finele veacului al XVI-lea încep literalmente să *curgă* la nesfîrșit mii și mii de pagini pastorale în principalele regiuni de cul-

tură ale Europei. Prezent în toate genurile, în teatru, în roman, în lirică, pastoralismul se vede frecventat nu numai de autori mediocri, ci și de cele mai mari figuri literare ale timpului, de un Tasso, de un Shakespeare, de un Cervantes, de un Lope de Vega.

Acest fenomen se vede aproape unanim discreditat din rațiunea lipsei sale de realitate. Chiar în vremea respectivă, un Cervantes care, de altfel, a ilustrat strălucit pastoralismul în romanul *Galatea*, îl satirizează violent în vestitul său *Dialog al cîinilor* unde marele scriitor reprezintă o altă latură a barocului, aceea de *desengaño*. Motivul satirei era aceeași *lipsă de realitate*.

Pastoralismul, însă, nu și-a propus un asemenea obiectiv. El nu urmărea trăirea în ambianța rustică *de-aci* și *de-acum*, ci într-o natură transfigurată din vremea mitică a *vîrstei de aur* (v. René Berthelot, *La sagesse de Shakespeare et de Goethe*, Paris, 1927). Era, deci, una din expresiile *iluziei* și *iluzionării* baroce. Viziunile ei se polarizau în jurul unei naturi *utopice* și a unei vîrste *ucronice*. Cum se realiza imaginativ trăirea unei asemenea iluzii ? Am spune că se împlinea pe calea unei savante operații eclectice. Potrivit indicațiilor hippocratice, se căuta prezența regeneratoare a naturii, însă fără truda, grija și lipsurile celor ce trăiau pe atunci în ambianța naturală, unde, dimpotrivă, se transplanta întregul rafinament al unei civilizații înaintate, rafinament expurgat și el, la rîndul său, de toate relele însoțitoare ale mediului înăbușitor de oraș și de Curte. Se crea, astfel o atmosferă iluzorie, inexistentă în realitate, atmosferă alcătuită din conjugarea exclusivă a deliciilor, a părților delectabile din

ambele registre de existență. „Păstorii" închipuiți astfel asociau calitățile profund etice atribuite oamenilor simpli cu cele teoretice și estetice ale persoanelor cufundate în cele mai complexe civilizații. Pastoralismul împlinea pe calea poeziei trăirea iluzorie a unei *utopii* și a unei *ucronii* ideale, potențînd expresia sa barocă prin elementul teatral al deghizării și al rolului jucat conștient de personajele respective.

Echivalentul în arhitectură al expresiei pastoraliste se vede dat de tipul *vilei*. Deși se numește și *casă de țară*, este tot atît de puțin locuință țărănească, cît și păstorii imaginați de poeții baroci se arată a fi efectiv ciobani. Singura latură comună cu numele ce-l poartă se cuprinde în acel reîmprospătător mediu natural, recomandat de Hippocrate, unde se înalță asemenea edificii. În rest se proiectează și asupra lor, ca și asupra „păstorilor" ce le locuiesc, toată pompa, tot luxul și tot rafinamentul baroc. Faptul se înregistrează de la început în cadrul imperiului roman, cînd ideea de vilă se asociază cu imaginea mulțimilor de statui, a porticelor, a plafoanelor sculptate, a perdelelor de purpură brodată, a pardoselelor din mozaicuri artistice.

Desigur că la popoarele moderne „casa de țară" a trecut succesiv prin mai multe stiluri, ca și întreaga arhitectură. Tipul exemplar rămîne, însă, tot edificiul exuberant de podoabe din apropierea marilor orașe, așa cum s-a văzut el conceput în vremea barocului, în primul rînd lîngă Roma de pe atunci. *Villa Giulia*, *Villa Borghese*, *Villa d'Este* de la Tivoli reprezintă strălucite exemple baroce. În jurul ideii de vilă s-a cristalizat sensul

locului de *vilegiatură*. Propulsorul medical al acestor sedii luxoase — ce vor să domnească în mijlocul naturii, însoţite, însă, de confort, noţiune în care intră originar şi strălucitorul agrement estetic, pentru ca recrearea să se împlinească desăvîrşit — se trage tot din faza barocă a Antichităţii.

Este momentul cînd tot medicina, în ramura igienei, a făcut să apară monumentalele terme şi apeducte, ale căror vestigii alcătuiesc şi astăzi obiectul admiraţiei faţă de *marele* şi *grandiosul* arhitectonic al civilizaţiei imperiale romane.

Am mai amintit că nu numai în momentele pronunţat baroce asistăm la dezvoltarea ştiinţei medicale. De asemenea şi repercusiunea acestei ştiinţe în artă poate fi surprinsă şi în alte epoci. Totuşi nicăieri şi nicicînd nu găsim atît de complet concertate toate cele cinci moduri prin care arta relevă medicina ca o efectivă prezenţă, de care, într-un fel sau altul, ţine seama în creaţiile sale. Barocul artistic cuprinde totul în această privinţă, şi motivul şi intuiţia şi analogia şi terminologia şi efectele medicale. Dar nu numai conjugarea lor, ci şi contribuţia în parte a fiecăruia din aceste moduri se arată acum pe planul artei într-o mai amplă dezvoltare decît în alte epoci. Faptul dovedeşte că în baroc medicina nu constituie doar o izolată zestre profesională, ci o prezenţă integrală, care, introducîndu-se în toate ţesuturile formelor respective de viaţă şi de civilizaţie, pătrunde adînc şi în cuprinsul creaţiei artistice. Putem spune, în consecinţă, că dacă am

elimina această vastă şi complexă ingerinţă medicală din epocile de coloratură barocă, acestea nu şi-ar mai regăsi adevărata identitate. Am văzut, dealtfel, că însăşi perla, simbolul primordial al stilului, este o capodoperă realizată de *medicina naturii*.

Reamintirea acestui preţios simbol în contextul originarei sale funcţiuni medicale demonstrează implicit că tot capitolul pe care îl încheiem în momentul de faţă s-a desfăşurat numai din intenţia de a completa fizionomia barocului ca *stil defensiv*. Desigur că această trăsătură s-a văzut de mai multe ori reluată în cursul expunerii noastre. De astă dată am urmărit să desprindem mai precis un anumit aspect al ei, acela al *defensivei organice şi vitale*, care a provocat tutela lui Asclepios în toate avatarurile barocului.

RETORICA

Am stabilit că ecourile multiple ale medicinei în cultura și în arta unei epoci alcătuiesc un indiciu și totodată o consecință a nevoii de defensivă organică și vitală. Dar nevoia complimentară de defensivă a existenței etico-juridice, care se ivește și ea în asemenea perioade, prin ce poate fi satisfăcută ? De astă dată se apelează la concursul de neînlocuit al retoricii.

Este o trăsătură care s-a atribuit de multă vreme barocului, însă cel mai adesea ca o însușire condamnabilă a stilului. Ideea noastră de mai sus, indicînd o funcțiune corelativă în alt plan cu aceea a medicinei, relevă implicit și falsitatea temeiurilor de acuzație aduse retoricii în cazul de față. I s-a atribuit o dorință de efecte răsunătoare cu caracter emfatic. Este, în bună parte, adevărat. Ceea ce, însă, nu acceptăm ca valabil este mobilul invocat adesea pentru a se explica o asemenea căutare a redondanței. Îndeosebi detractorii barocului, un Croce, bunăoară, susțin că această trăsătură se datorește unei

lipse flagrante de conținut, unui gol care vrea să înșele prin zgomot. Se face mereu aceeași confuzie. Se confundă barocul cu simpla sa derivație epigonică, formală, lipsită de temei justificativ, și pe care, după Hatzfeld, am numit-o barochism. După cum s-a văzut, însă, stilul autentic cultivă retorismul din rațiuni cu mult mai adînci, și n-am greși numindu-le de ordin existențial

Ne întîmpină aci modul tipic prin care splendoarea urmărește să se substituie unei prea slabe puteri. Într-adevăr, principalul coeficient din acea strălucire barocă destinată să înlocuiască forța se dovedește a fi de natură retorică. Fluidul viu al unei puteri în dispariție se scurge tot în potențialul cuvintelor și al gesturilor. Cei cu adevărat puternici se manifestă printr-o marcată sobrietate verbală și motrice. Se știe, pe de altă parte, că una din caracteristicile femeii, în ipostaza sa de „sex slab", se face cunoscută printr-o volubilă descărcare locvace și gesticulantă. Este una din formele de apărare a celor ce nu dispun de o forță efectivă, integrîndu-se printre trăsăturile „feminizate" ale barocului.

La origine, retorica închipuie stilizarea și intelectualizarea țipătului de alarmă, odată cu trecerea naturii organice, echivoc animalice, a acestui țipăt prin veacuri de cultură și de rafinament. Or, o asemenea clamoare nu poate fi decît a victimelor, fie ele reale, fie prezumtive. Acest reflex nestăpînit, transpus în factura evoluată a retoricii, se convertește în virtutea de-a convinge și emoționa. Putem recunoaște, așadar, tocmai ceea ce urmărește barocul. Înlăuntrul acestui stil, retorica păstrează intactă materia constitutivă a strigătului, numai că o introduce

într-un aliaj mai complex, și o modelează în altă formă. Cum procedează ea pentru ca, pe substratul acelui germene arzător, să devină ceea ce este ? Energia sau potențialul caloric al țipătului de alarmă sau de ajutor, concentrat într-o dogoare de incendiu, se captează în întregime și se distribuie în așa fel încît să rezulte dintr-însul o căldură delectabilă. Această căldură nu anulează totuși vehemența inițială, ci numai o decantează. De aceea, retorica barocă se vede pătrunsă de spiritul *interjecției*, nu în sensul ei lingvistic, ci în cel existențial.

Procesul unei asemenea decantări se poate desprinde din vestitul *Psalm* 50 : *Din adîncul prăpastiei am strigat*. Omul se vede prăbușit, zdrobit, lipsit de forță. Toată puterea i se scurge, însă, în cuvînt, singurul care poate să escaladeze prin strigăt pereții abisului, și să devină, astfel, un mijloc de salvare. Nu este redat aci țipătul propriu-zis, ci numai cantitatea sa intactă de energie, canalizată într-o elocuție înnobilatoare, destinată să emoționeze și să convingă. Exemplul aparține unui întreg ansamblu de creații dat de același popor mic și amenințat din Antichitate, a cărui strălucire compensatorie se ilustrează esențialmente tocmai în *cuvînt*. Profeții, pe care i-am evocat și sub alte aspecte, se dovedesc totodată și emoționanți oratori. *Cartea lui Iov* este, în mare parte, dezbaterea unei conștiințe, exprimată cu căldură retorică. Nu numai că elocința se arată strălucită în acest cadru, dar ea capătă accente culminante tocmai în momentele de presiune, de amenințare, de periclitare a propriei existențe.

Cea mai răsunătoare ilustrare, în această privință, se vede, însă, dată de întreaga arie greco-romană. Deși o mișcare ca sofistica, îndreptată să-și fixeze accentul asupra retorismului, s-a născut în perioada clasică a Atenei, deși și această perioadă a dat oratori de seamă, cum ar fi Lysias, totuși întreaga ei elocvență pălește la o comparație cu momentul pre-final, cînd lumea grecească începe să se clatine puternic și să-și simtă apropierea sfîrșitului. Tocmai din asemenea împrejurări apăsătoare, care anunță noua perioadă a barocului elenistic, se trezesc cele mai mari vocații oratorice ale Antichității, ilustrate de Demostene, de rivalul său Eschine, de Hyperide. În sfîrșit, tot un apus marchează, la timpul ei, și tumultoasa personalitate a lui Cicero, anume apusul Republicii romane. Apariția sa la Roma se datorește unor împrejurări similare acelora ce-au determinat, la timpul lor, afirmarea marilor oratori greci, în primul rînd a lui Demostene. Și Cicero se temea de spectrul unui sfîrșit pe care îl presimțea, de sfîrșitul puternicului patriciat senatorial din care făcea parte, și care acum se clătina sub tot mai dese și mai dureroase lovituri. Similitudinea funcțională între cele două culmi oratorice apare izbitoare. Amîndoi se luptă zadarnic să împiedice prin atitudine ceea ce tot ei anunță pronunțat prin stil și temperament, Demostene anticipînd barocul perioadei elenistice grecești, iar Cicero barocul imperiului roman.

În sfîrșit, la popoarele moderne, cu impulsul căpătat îndeosebi de la mișcarea defensivă a Contrareformei, oratoria cunoaște aceeași plenitudine ca și în perioada ultimă a Antichității. Aceasta devine, laolaltă cu spectaco-

lul, domeniul ce ne face să recunoaştem, din primul moment, indiciile distinctive ale barocului. Acum se dezvoltă în oratorie teoria *amplificării*, aşa cum se vede ea aplicată încă de pe la sfîrşitul veacului al XVI-lea în cuvîntările lui Paolo Segneri sau ale lui Francesco Panigarola. Este ceea ce deosebeşte şi în Antichitate principiile oratoriei aşa-zise asianice. Faptul se cuprinde în operaţia de cristalizare uriaşă, aplicată asupra unui nucleu sintactic simplu, ce conţine o idee poate banală, dar din care se dezvoltă treptat incidente, perifraze, enumeraţii, alegorii, inflexiuni hiperbolice, într-o creştere şi umflare continuă.

Francesco de Sanctis, cu toată antipatia sa faţă de baroc, antipatie pe care o va moşteni şi Croce, recunoaşte totuşi, unui orator ca Paolo Segneri că „îşi ţine auditoriul cu respiraţia tăiată, fascinat de un «crescendo» de gradări şi de surprize retorice" (Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ed. 1962, tr. N. Façon, *Istoria literaturii italiene*, 1965). Acest curent oratoric, provenit din spiritul Contrareformei, se vede preluat, într-o dezvoltare puternică, şi de veacul următor. În Germania, Abraham a Santa Clara (Ulrich Megerle, 1644—1709) îşi impresiona, de asemenea, publicul printr-un subtil joc de alegorii. La rîndul său, în Franţa, un orator tipic baroc ni se pare a fi Jean Baptiste Massillon (1663—1742). Unele cuvîntări ale sale creează o atmosferă stranie, înăbuşită, cu treptate creşteri de nori neliniştitori pînă cînd se descarcă într-un trăsnet ce dă fiori. Iată începutul atît de baroc al unei *oraison* rostite de el în 1699 : „Mă opresc la voi... care sînteţi adunaţi aci. Nu mai

vorbesc de tot restul omenirii. Vă privesc ca şi cum aţi fi singurii oameni de pe pămînt, şi iată, un gînd mă stăpîneşte şi mă înspăimîntă. Îmi închipui că aci bate ceasul vostru din urmă, şi, odată cu el, sfîrşitul universului". Se poate urmări în asemenea cuvinte toată gradaţia savantă a unui fluid verbal cu caracter terifiant, apocaliptic, destinat să acţioneze prin şocuri violente.

Exemple cu adevărat antologice de oratorie opusă, ofensivă, au fost foarte rare în secolele mai depărtate. Ele constituie un fenomen derivat, proliferînd cu strălucire numai de la Revoluţia Franceză şi de la Napoleon. În structura, însă, şi în funcţiunea sa originară, arta oratorică apare îndeosebi ca instrument al unei trăiri defensive. Ca atare, şi epocile baroce sînt cele ce o cultivă cu predilecţie.

Ca şi medicina — exponenta apărării organice — se infiltrează acum şi retorica, într-un fel sau altul, în toate artele, mai întîi în cele ale cuvîntului. În ceea ce priveşte *literatura* barocă din toate timpurile, reţinem îndeosebi două moduri prin care ea absoarbe arta oratorică.

Primul este acela prin care însăşi celula poeziei, urmînd aceeaşi cale a *amplificării*, se umflă injectată cu substanţa retoricii baroce. Faptul se poate urmări, bunăoară, în toată perioada elenistică şi romană. Factura retorică este de o evidenţă covîrşitoare în creaţia lui Seneca şi a lui Lucanus. La unii autori elenistici această factură se vede şi mai supusă anumitor indicaţii ale amplificării. Iată, de pildă, un obişnuit cer de noapte,

aspect susceptibil de o evocare simplă și nepretențioasă, văzut, însă, de Nonnos din Panopolis, poet grec din veacul al V-lea :

„Țipăt de astre prelung, răzbătea către zări, în risipă.
Luna ? o bornă pe cer, ce primea zvonul osiei : ecoul
Stins din bariere străvechi. Iar sub vălul de negură'n cercuri
Orele, paznici în slăvi, călăuze-ale soarelui, trainic,
Cerul întreg l-au cuprins.“

(Tr. Simina Noica.)

Este un caz exemplar de obezitate stilistică, provenită din supraîncălzirea poeziei cu curent retoric baroc.

Al doilea mod de infiltrare a oratoriei în literatură are loc prin transpunere directă. Se reproduc anume sau se inventează discursuri baroce, atribuite unuia sau altuia din personajele contextului dat. Pe această cale arta literară se vede constelată cu mostre străine, aparținătoare artei oratorice. În perioada elenistică și romană procedeul se vede utilizat îndeosebi de proza istorică.

Aceste două moduri de absorbție a oratoriei în literatură — prin *influențare a structurii* și prin *transpunere directă* — se repetă aproape întocmai și în marele moment al barocului. Toate variantele curentelor lirice inițiate în acea epocă — marinismul, gongorismul, conceptismul, euphuismul — se realizează ca efecte ale amplificării retorice. Prin acest procedeu ele urmăresc nu numai să comunice, ci să și *convingă*, provocînd într-un mod savant calculat adeziunea cititorului sau ascultătorului.

Faptul este, dealtfel, perfect explicabil. Ceea ce se fundează pe temeiuri de multă vreme acceptate ca valabile nu mai are nevoie de cîștigarea unor aderenți. În cadrele respective devin utile cel mult „artele poetice“, care nu-și propun să convingă, ci numai să *prescrie,* deoarece aceia cărora ele se adresează se presupune a fi dinainte convinși. Dimpotrivă, amintitele inițiative lirice ale epocii baroce se bazează pe ideea noutății și originalității, deci pe principii neobișnuite și nepracticate pînă atunci. Ca atare ele trebuie să și convingă. O asemenea idee se vede confirmată ulterior de toate curentele artistice moderne, începînd cu romantismul. Totuși, în ciuda faptului că Hocke a calificat marinismul drept fenomen de avangardă, există o deosebire esențială între variantele lirice ale barocului și cele contemporane. Noutatea acestora din urmă are inițial nevoie, pentru cucerirea aderenților, de adjuvantul exterior al explicațiilor, al programelor și al manifestelor. Dimpotrivă, curentele lirice ale barocului ambiționează să convingă din primul moment prin propria virtute, prin structura lor intrinsecă. Elementul persuasiv, retoric, nu se mai situează într-un adaos *din afară*, sub formă de manifeste, ci într-o fundamentală coordonată *dinlăuntru*. Tocmai de aceea, ele înglobează în însăși structura lor componenta demonstrativă a oratoriei, bazată pe principiul amplificării, ce urmărește să impresioneze printr-un puternic bombardament senzorial.

Să luăm un exemplu din lirica lui Giambattista Marino. Poetul nu se mulțumește să comunice impresia pe care i-a lăsat-o, bunăoară, „Fîntîna lui Apollo“, ci urmărește

să-i pătrundă și pe alții de farmecul ei. De aceea insistă excesiv, evocă toate senzațiile posibile oferite de acea fîntînă, aglomerînd totul în cadrul unei *amplificări* imense a obiectului cîntat. Parcă n-ar voi să cedeze pînă nu argumentează complet și nu *convinge* și pe alții să se lase captați de obiectul care l-a cucerit pe el însuși. Poemul are, în consecință, caracterul retoric al unei *reclame*, sublimate, însă, prin genialitatea poetului, la un pur și elevat nivel artistic. Dar se mai recunoaște, totodată, că Marino nu intenționează să convingă numai de calitățile fîntînii evocate, ci și de noutatea și originalitatea felului în care el însuși o cîntă. Cu alte cuvinte, amplificarea, în care putem spune că poetul se întrece pe sine, constituie o pledoarie și pentru „marinism". Vom reda numai un mic fragment din această barocă evocare a fîntînii :

„Plouată se rotește și se-ascunde
apa, și-n sumbru tub, ca gîtuită,
sughiță, parcă-n murmurul de unde
plînge-o privighetoare chinuită.
Apoi într-un alt loc, pe căi profunde,
iese atît de falnic și-ndîrjită
că fulgiue în argintată spumă,
parcă peneturi albe se consumă.

O vezi, uimit, în timp ce se desface
arc înscriind ca Iris sus pe boltă,
o vezi cum curge, moale se preface
într-o cometă, rază, stea involtă.
Aici vîrteje-n zeci de cercuri face,

dincolo-n globuri fierbe, se revoltă,
și-artere mișună, și-artezii scapă
în salt și șopot, stropi și spini de apă".
(Tr. Ștefan Aug. Doinaș.)

Fiecare detaliu în mișcare, care sporește continuu amplificarea magnifică a poemei, este mereu un nou argument persuasiv pentru valabilitatea unei asemenea facturi poetice, cu totul inedite în vechea orientare clasică.

În sfîrșit, paralel cu acest mod de absorbție a oratoriei prin influențarea structurii poetice, se mai practică acum și transpunerea directă a unor discursuri în textele literare, așa cum procedau istoricii Antichității. Și aci, ca și în multe alte cazuri, exemplul cel mai strălucit este dat tot de *Don Quijote*, asupra căruia ne vom opri mai îndelung.

Această voluminoasă capodoperă se vede presărată cu o serie întreagă de discursuri, care se pot ușor desprinde de cursul narațiunii, formînd unități retorice independente. Atribuite fictivului Don Quijote, ele sînt inventate, desigur, de Cervantes, tot așa cum și-a născocit și personajul. Totuși, în mod paradoxal, cînd ne reprezentăm aceste excepțional de substanțiale cuvîntări, noi nu le realizăm drept creații ale scriitorului, ci ale eroului său. Printre cei ce au ilustrat culmile elocinței de-a lungul veacurilor nu ne gîndim nici un moment să-l numărăm și pe Cervantes. Pe Don Quijote, însă, sîntem constrînși să-l recunoaștem ca pe unul din marii oratori ai lumii. În ciuda inexistenței sale istorice, el poate fi considerat un demn urmaș al lui Demostene și al lui Cicero.

Această *meraviglia* barocă poate fi doar superficial și cu totul aproximativ deslușită prin faptul că Cervantes numai a scris acele discursuri, pe cînd Don Quijote le-a chiar rostit. Explicația adevărată este cu totul alta. Ea se cuprinde în abilitatea tot barocă a lui Cervantes care creează iluzia confuziei dintre ficțiune și realitate. În romanul său scriitorul se retrage din avanscenă, și simulează identitatea umilului cronicar, care nu face decît să înregistreze în scris o serie de fapte istorice. El își interpretează, însă, cu atîta naturalețe rolul încît — așa cum se întîmplă adesea în baroc — printr-un fel de *trompe l'oeil* ne face să uităm că simpla sa înfățișare de cronicar este numai efectul unei deghizări. Această uitare atrage după sine o alta, mai importantă, și anume că Don Quijote este doar o închipuire literară. În confuzia pe care ne-o creează printr-un asemenea joc de perspective iluzorii, așa-zisul „cronicar" ne supune amăgirii că și-ar reduce contribuția numai la transcrierea fidelă a discursurilor gîndite și rostite de persoana atît de vie, a cărei „biografie" o redactează. Iată de ce Don Quijote, iar nu Cervantes, „simplul copist" al cuvîntărilor respective, apare ca unul din marii oratori ai lumii.

Să ne oprim, însă, unde a dorit să ajungă toată seria de raționamente, pe care am dezvoltat-o pînă acum în jurul celebrului roman. Ca atare trebuie să precizăm că Cervantes a procedat astfel nu numai dintr-un simplu amuzament, ci și din rațiuni cu mult mai grave. Dacă scriitorul și-ar fi atribuit lui însuși acele discursuri, efectul lor ar fi fost considerabil redus, fiindcă nu s-ar

mai fi adecvat obiectivului urmărit, pierzîndu-se printre toate celelalte calități ale scrisului său. Dimpotrivă, cedate lui Don Quijote, ele izbesc puternic receptivitatea, ca un fenomen cu totul neașteptat, odată ce apar întocmite și rostite tocmai de *nebunul* „cavaler rătăcitor", ale cărui acte, îndrumate sau, mai bine zis, *dezdrumate* de simple năluciri, se văd toate sortite eșecului.

Prin aceasta a căutat Cervantes să împlinească fizionomia barocă a personajului, realizînd un exemplar desăvîrșit a ceea ce am consemnat la începutul capitolului. Am spus acolo că fluidul viu al unei puteri prea slabe sau pe cale de dispariție se scurge tot în potențialul cuvintelor și al gesturilor. Or, tocmai apariția lui Don Quijote, mai mult decît a oricărei alte creații literare, poartă în sine concretizarea perfectă a unei asemenea axiome. Singura expresie rămasă solidă și de-o consistență granitică în această ființă în care totul se surpă, se pulverizează și se spulberă, este neîntrecuta sa elocință, ce i-a absorbit suveran disparenta rezervă vitală. Așadar, pe calea *transpunerii directe* de mostre oratorice în romanul său, Cervantes a putut să întregească profilul esențialmente baroc al unuia din cele mai ilustre personaje pe care le-a dat literatura universală.

Faptul că ne-a absorbit atît de stăruitor autorul lui *Don Quijote* nu înseamnă că el ar fi singurul care folosește o asemenea cale. Procedeul se vede larg răspîndit în literatura acelei vremi, fascinate de prestigiul baroc al elocinței. Este de ajuns să amintim tragediile

romane ale lui Shakespeare, îndeosebi *Iuliu Cezar*, unde discursurile încrustate în textul dramatic constituie adevărate modele oratorice.

Negreșit că nu numai în literatură deschide barocul acest acces autoritar al elementului retoric. Deși nu atît de direct și de accentuat ca pe plan literar, spiritul elocinței se insinuează și în alte arte. Nu i se poate nega prezența, bunăoară, în muzica barocă. Injoncțiunea oratorică se dezvoltă în atîtea inițiative ale timpului, mai cu seamă în cele unde intervine cu un rol dominant elementul vocal, deci unde cuvîntul își mai poate desfășura odată patetica forță de-a *convinge*. În această categorie intră *cantata*, apoi compoziția de *operă* și *oratoriul*, toate creații exclusive ale barocului.

Prima din ele a fost la început chiar o *cuvîntare* cîntată, adaptată la explicarea unui text, și executată de o singură voce, cu acompaniamentul unui singur instrument. După faza de debut, care a avut loc în jurul lui 1600, acest gen a prins să se dezvolte în sensul unei sporite barochizări. Elementul cel mai retoric-baroc al cantatei, devenit apoi și al compoziției de operă și al oratoriului, este *aria*. Aceasta, spre deosebire de mai uscatul recitativ — unul din celelalte elemente ale menționatelor structuri componistice — se adecvează, prin însăși factura ei deschisă, principiului oratoric al amplificării. Este calea folosită, îndeobște, de compozitorii proeminenți din veacul al XVII-lea, care au ilustrat asemenea genuri. La un Claudio Monteverdi, bunăoară, prin care a culminat compoziția de operă, sau la un Giacomo Carissimi (1605—1674), care a dus oratoriul la o înălțime pînă atunci nebănuită, ariile apar încărcate cu apogiaturi și incidente ornamentale, ce se cristalizează masiv pe linia melodică. Uneori amplificarea, prin avalanșa ei de ornamente variate, devine de o umflare involuntar grotescă, așa cum se surprinde la unele cantate ale lui Marcantonio Ziani (1653—1715).

În sfîrșit, unele părți din gradația discursului vorbit apar extrapolate și în genurile de compoziții ce ne preocupă. Ca preliminarii, atît pentru piesele de operă sau de balet cît și pentru oratorii, s-au inițiat mai tîrziu, în veacul al XVII-lea, *uverturile*. Ele sînt, desigur, prea extinse ca să corespundă întocmai succintelor *exordii* prin care se deschid discursurile. Cu asemenea „captări ale bunăvoinței" folosite de oratori se arată echivalente mai curînd formele prime sau înmuguririle uverturii, adică cele cîteva măsuri incipiente care alcătuiesc *toccata* în sensul vechii opere italiene de pe la 1600.

Actul convingerii nu se realizează numai prin *vorbire*, ci și prin *arătare*. De aceea, spiritul elocinței, cu inerentele sale obiective, se poate exprima perfect și în artele vizuale. Cele două substanțiale eseuri ale lui Giulio Carlo Argan, anume *Retorica și arta barocă* și *Retorică și arhitectură* (în *Op. cit.*), sînt dedicate tocmai acestor domenii artistice, am spune „necuvîntătoare". În baroc, afirmă Argan, arta „este o tehnică a convingerii, care trebuie să țină seama nu numai de propriile mijloace,

dar și de dispozițiile publicului căruia i se adresează". Este o trăsătură pe care noi o considerăm valabilă pentru toate domeniile artistice baroce, dar care, în cazul de față, își fixează ca punct de plecare tocmai aria vizualității. Observația lui Argan poate trece drept fundamentală pentru pătrunderea stilului. Prin grefa adîncă a retoricii arta își inversează în baroc funcțiunea curentă, care este aceea de a imprima publicului — prin plenipotența personalității creatoare — propria sa dispoziție. Dacă, dimpotrivă, artistul, în calitatea sa de emițător, face mai mult sau mai puțin abstracție de sine, și ține seama, în primul rînd, de starea dispozițională a receptorului, pe care urmează să-l *convingă*, el îmbracă, în bună parte, identitatea retorului.

Potrivit unor asemenea criterii, noi am spune că arhitectura apare mai adecvată spiritului oratoric decît însăși literatura. În intervalul barocului, adică într-un climat de depresiune și marasm, marii literați, cum ar fi Shakespeare sau Cervantes, își permiteau fără nici o reticență să imprime publicului propria lor dispoziție sceptică. Arhitecții baroci, chiar presupunîndu-i la același nivel excepțional, nu-și puteau acorda o asemenea libertate. Ei erau chemați să răspundă unei alte personalități decît a lor, aceea a publicului, urmînd să se modeleze după dispoziția acestuia, care avea nevoie de stimul și de entuziasm. Dealtfel tot Argan ne-a sugerat ideea, expusă într-un alt capitol, că, spre deosebire de ziditorii sanctuarelor bizantine sau gotice, arhitecții catedralelor baroce nu erau ei înșiși credincioși, ci doar îi convingeau pe alții să creadă. Ca niște avocați, ei se angajau să apere

o cauză. Aci iarăși Argan, vorbind de statutul civic al artistului baroc, spune că acesta devine un liber profesionist, ca medicul „sau mai degrabă juristul".

Un asemenea „jurist" este îndeosebi arhitectul acelei vremi, care urmărește să înflăcăreze publicul prin discursurile sale în piatră și în marmură. Iar aparența de înflăcărare, lipsită de un efectiv foc lăuntric, poate totuși, cu titlu de compensație exterioară, să atingă echivalentul autenticității printr-o *amplificare* de același tip cu cea oratorică. Fenomenul se surprinde și în alte epoci baroce. Iată, bunăoară, pe un spațiu redus din Romá antică urmele vizibile ale amplificării retorice aplicate în arhitectură la schema cu baza circulară, adică la edificiul rotund. Se poate constata, astfel, o treptată gigantizare a acestei scheme, odată cu înaintarea ei în ceea ce constituie echivalența istorică a „tipolizei" organice. O trecere succesivă prin templul Vestei, prin Pantheon, prin Coloseu, prin Mausoleul lui Adrian devine concludentă în această privință. Este o adevărată scară a monumentalizării progresive, întemeiată pe același motiv circular.

Dar nu numai pe baza gigantizării, ci și a încărcării sau ornamentării, practicate asupra anumitor elemente moștenite de la unele stiluri precedente, se poate stabili în arhitectura barocă o analogie funcțională cu amplificarea retorică. Argan arată aci însemnătatea *fațadei* ca instrument de *convingere* în sensul unei „invitații la intrare". Noi am vedea și în cazul de față un echivalent al exordiului oratoric, care tocmai prin împodobirea lui promițătoare caută să exercite atracție și curiozitate — în ul-

timă analiză, adeziune — față de toată cuvîntarea ce va urma. De aci și splendoarea supraîncărcată a fațadelor și portalurilor baroce. Uneori exclusiv în acest sens avea loc pe atunci și „modernizarea" unor sanctuare mai vechi și mai simple. Li se modificau adică numai părțile anterioare, înlocuindu-li-se prin astfel de fațade violent ornamentate. Celelalte componente ale edificiilor, cu excepția unor detalii de interior, rămîneau aproape neschimbate. Numai fațadelor li se rezerva funcțiunea înflorită a exordiilor.

În sfîrșit, elementul retoric a mai pătruns atît în sculptura cît și în pictura barocă. Este adevărat că, sub un anumit aspect, ele se văd lipsite nu numai de trăsăturile similare ale literaturii cu elocința, dar chiar și de cele mai puțin pronunțate, care au dezvăluit totuși unele apropieri și în cazul altor arte. Mai precis, sculptura și pictura nu dispun de posibilitatea desfășurării oratorice *în succesiune*, fie în timp ca muzica, fie în spațiu ca arhitectura. Ele nu pot avea, cu alte cuvinte, nici *uverturi*, nici *fațade*, destinate să invite, să atragă persuasiv prin introducerea treptată în temă. În schimb le întrec pe toate celelalte prin capacitatea de a reproduce întocmai imaginea persoanelor care cuvîntează, cu toată amploarea expresiei și gesticulației. Din înfățișarea, din atitudinea, din fluidul comunicativ al acelor persoane se sugerează, dacă nu exact cuvintele pe care le pronunță, cel puțin genul vorbirii sau cuvîntării lor. Prin aceasta se surprinde

deosebirea față de arta Renașterii, unde personajele sînt mute, păstrînd, parcă neliniștitor, într-însele, o enigmă pecetluită. În sculptura și pictura barocă n-am putea spune că omul se livrează în întregime, fiindcă își păzește rezervele lăuntrice de *hombre secreto*, numai că perdeaua care-i acoperă taina nu se mai află țesută din tăcere, ci din cuvinte retorice.

Așa este relieful izbitor de puternic și de viu al statuii lui Inocențiu al X-lea, executată între 1645 și 1650 de către Alessandro Algardi, contemporanul și rivalul lui Bernini, aproape de-o egală forță creatoare cu acesta. Deși așezat, personajul se arată în întregime străbătut de un violent curent dinamic. Faptul se recunoaște pînă și din smucitura veșmintelor, înfoiate atît de amplu încît la cea mai ușoară mișcare se simte că și-ar schimba întreaga complexitate a faldurilor, care urmează astfel, ca niște ușoare valuri agitate, tot tumultul vîntului oratoric. Totul culminează, însă, în capul încununat cu tiară, întors către dreapta ca și cum s-ar adresa cuiva căruia îi argumentează cu pasiune, cu adîncă participare, ceva sigur și convingător. În sfîrșit, ca sugestie a unei cuvîntări rostite cu vivacitate, ansamblul se află completat de ceea ce apare atît de frecvent în sculptura și pictura barocă, adică de amploarea gestică a membrelor superioare. Este vorba de brațul drept, întins în direcția către care își întoarce capul, cu palma deschisă și degetele convulsiv răşchirate, ca și cum ar concentra într-însele nucleul patetic al unei elocuții baroce. Sugestia vorbirii apare atît de intensă încît aproape că-i putem reconstitui înălțimea glasului, timbrul, resonanța, variația in-

flexiunilor vocale, creșterea treptată, plină de efect, a debitului verbal, numai după înfățișarea, vîrsta, costumația, atitudinea, expresia și gesturile personajului. Este sculptura aproape nu a unui om, ci a unei *cuvîntări personificate*.

Același fenomen apare și în pictura barocă. În tabloul lui Annibale Carracci, *Femeia samariteană la fîntînă*, aflat la Brera din Milano, se prezintă pictată nu numai persoana care urmărește să *convingă* prin cuvîntarea sa, dar și aceea care se lasă progresiv pătrunsă și convinsă în ascultare. Prin atitudinea acesteia din urmă artistul a exprimat strălucit efectul pe care caută să-l producă în auditoriu un discurs baroc. Între timp prima persoană, aceea a vorbitorului, își îndreaptă capul către interlocutoarea sa, și întinde elocvent brațul în direcția opusă. Recunoaștem aci gestul larg, atît de specific sculpturii și picturii baroce cînd tinde să obțină efecte retorice.

Asemenea efecte acționează pînă și la executarea portretului și bustului, genuri prin excelență statice, în care imobilitatea obligatorie a modelului exclude implicit vorbirea, și cu atît mai mult cuvîntarea. Totuși, un Bernini știe chiar și aci să prindă un moment dinamic, de elocuție retorică, la personajul portretizat. Avem în vedere *Bustul lui Francesco I d'Este* de la Modena. De obicei, în ordinea statică a portretului, capul are o identică direcție cu trunchiul, indicînd laolaltă acea unitate de sens spațial, destinată să sugereze imobilitatea. Este tocmai ceea ce contrazice cu totul bustul mai sus menționat. Personajul se află situat cu trupul în față, dar cu

capul întors spre dreapta, schițînd astfel mișcarea îndreptată să se adreseze cuiva. Este adevărat că nu vorbește — ceea ce în portret ar fi avut un efect grotesc, de caricatură — dar arată mimica expresivă a celui care-i gata să deschidă gura. Poziția mîndră, marțială, a bustului se vede indicată, printre altele, și de draperia ce-l acoperă, mai încordat întinsă spre centru decît lateral, unde lasă falduri, dovadă că personajul își bombează emfatic pieptul. Este un ansamblu de indicii că, sau se pregătește să înceapă o cuvîntare solemnă, sau se și află în miezul ei, într-un moment de calculată oprire, cînd, sigur de succes, așteaptă, pentru a continua, efectul celor spuse.

Desigur că mai pot fi invocate exemple retorice din toate artele, precum și din cadrele baroce dinafara Europei. Nu mai insistăm, însă, asupra lor, fiindcă ni s-ar releva mereu aceleași lucruri. Preferăm, de aceea, să ne grăbim către concluziile cu care vom încheia capitolul.

Astfel, trebuie să precizăm în final că elementul retoric alcătuiește componenta *sofistică* a barocului. Am arătat într-unul din capitolele inițiale că acest stil nu se află legat și nici nu răspunde vreunei ideologii. Pe ce se fundează atunci trăirea de totdeauna ce-i stă la bază ? Am spune că ea se sprijină pe *aptitudinea* de-a *convinge*, indiferent de obiectul unei asemenea convingeri. Asistăm aici, după cum observă Argan, la înlocuirea *sistemului* prin *metodă*, și a demonstrației prin argumentare și discuție.

Această componentă sofistică relevă, așadar, rădăcina vechii concepții a lui Wölfflin asupra barocului, ca alcătuire de *forme deschise*. Se știe că demonstrația filosofică nu poate fi clintită din închiderea sa riguroasă. Dimpotrivă, argumentarea sau discuția retorică păstrează constant în cursul ei un spațiu liber pentru a mai putea cuprinde eventual și alte rațiuni decît cele invocate. Ca atare ea își poate deplasa antenele extrem de mobile în sprijinul celor mai variate și mai opuse conținuturi. Caracterul sofistic al barocului constituie, în consecință, rădăcina *formelor deschise*, pe care le cultivă acest stil. Sîntem aici și în asentimentul lui Argan, cu distincția, însă, că el nu merge pînă la ipoteza unei sofistici baroce, și nu arată că ar fi aplicabilă o asemenea vedere dincolo de domeniul arhitecturii.

La cele expuse pînă acum se mai cere, însă, înlăturarea unui echivoc. N-am dori ca unele din ideile pe care le-am dezvoltat să poarte într-însele o anumită umbră morală proiectată asupra barocului. În această privință am considera nedreaptă o condamnare prea pripită, care să împovăreze amintita versatilitate sofistică și retorică. Ea ascunde, în realitate, un fond *tragic*. Am stabilit încă de la început această trăsătură esențială, odată cu semnalarea concepției lui Al. Ciorănescu.

Este vorba de antagonismul a două porniri contradictorii care sălășluiesc în aceeași conștiință, porniri incapabile a se uni într-o conciliere definitivă. Ca atare, ele nu pot fi compatibile cu aria filosofiei, și cu instrumentul ei, care este demonstrația, fiindcă acestea tind să releve existența unui adevăr unic. Numai în unele medii baroce,

cum ar fi cel arab, s-a putut iniția de către Averroes ideea a două adevăruri adesea opuse, în speță cel teologic și cel filosofic. O asemenea vedere a pătruns pe alocuri și în gîndirea europeană. Nu ne interesează, însă, care sînt aceste adevăruri — ele pot fi și altele decît cele ale lui Averroes — ci faptul că sînt *două*. De aici rezultă că, prin relația lor irezolvabilă, nu țin de resortul filosofiei, ci al retoricii, adică al unei pseudo-filosofii sofistice. Dar tot două sînt și pornirile antagonice ale conștiinței tragice. Prin faptul că nu se pot concilia, ele nu se pot nici supune demonstrației filosofice — care elimină pluralitatea — ci se adecvează numai dezbaterii retorice, adică unei lupte de argumente între *pro* și *contra*, așa cum se descoperă în monologurile marii tragedii baroce. Incapacitatea unei soluții din ciocnirea acestor argumente contribuie inițial la caracterul formelor deschise baroce, care refuză *să se închidă* într-o efectivă unitate. Configurația stilului decurge aici tot dintr-un proces oratoric, chiar dacă ar aparține numai unei retorici lăuntrice

Să ne întoarcem, însă, la ideea de *a convinge*, indiferent de obiectul efortului persuasiv. Ea provine tot dintr-o trăire de natură tragică, în sensul, de astă dată, al unei conștiințe adînc vulnerabile. Este atitudinea celui slab, care vrea să-și mobilizeze strălucirea cuvîntului ca substitut al puterii. Deoarece nu totdeauna se cunoaște cu anticipație natura prin primejdii apropiate, cel periclitat trebuie să se înarmeze, prin vorbire convingătoare, cu cele mai opuse argumente, adaptate la cele mai opuse împrejurări. Ca atare, atotprezența elementului oratoric,

inclusiv în artă — şi nu numai în aceea a cuvîntului, aşa cum ne-au arătat atîtea din exemplele acestui capitol — constituie unul din indiciile cele mai strălucite ale defensivei baroce.

Atitudinea de apărare organică şi vitală, ilustrată de difuzarea medicinei în cîmpul altor valori, îşi află contrapartea în modul de apărare al unei identităţi morale ameninţate, prin care operaţia *convingerii* pătrunde de asemenea în pasta atîtor domenii străine.

ARTA ŞI VIAŢA

Barocul artistic îşi caută un punct de sprijin nu numai în frecventarea domeniilor cu totul speciale ale medicinii şi retoricii. Pe un plan mai mare el urmăreşte o contopire cu viaţa însăşi, în respiraţia ei integrală. O asemenea trăsătură va da stilului una din trăsăturile sale distincte, care-l face pretutindeni recognoscibil. Este vorba de subţierea — uneori chiar anularea — limitei dintre artă şi viaţă. Desigur că, în mod normal, o legătură apropiată între aceste două registre trebuie să existe, aşa cum postulează chiar principiul atît de cunoscut al *reflectării*. Obiectivul principal al barocului nu este, însă, oglindirea vieţii în artă, ceea ar fi un indiciu al vitalităţii şi al vigoarei, ci obţinerea confuziei dintre *oglinditor* şi *oglindit (structuraliştii ar spune între semnificant* şi *semnificat)*, fapt care arată, dimpotrivă, o slăbiciune de ambele părţi. Relaţia dintre cele două domenii nu mai poate fi aceea de reflectare a unuia în altul, ci de amestec, uneori indistinct, care poate duce pînă la contopire totală.

În unele condiţii precare, cel mai adesea în perioade de *declin*, atît viaţa cît şi arta devin nesigure, lipsite de pîrghii rezistente, ceea ce şi decide alianţa lor, în tendinţa comună de-a se consolida reciproc. Fenomenul se arată cu totul opus aceluia ce marchează momentele clasice. Înlăuntrul acestora arta se modelează după soliditatea structurilor şi relaţiilor vieţii, ca o severă oglinditoare a lor. În consecinţă se creează alcătuiri tot atît de solide, sieşi suficiente, avînd puterea de-a se organiza într-un domeniu separat. Ele se desprind cu totul de registrul modelelor reale, de unde au plecat, şi pe care continuă să le oglindească. Normele şi regulele clasice deţin o funcţiune separatoare, distinctivă, care dirijează centripet elementele artei către nucleul acesteia, în tot ce conţine el deosebit faţă de esenţa altor valori sau domenii ale vieţii. În baroc, dimpotrivă, arta este tot atît de nesigură ca şi existenţa umană care o generează. Ambele se cer întărite una prin alta. Pentru a se menţine, viaţa are nevoie să introducă în sine iluzia artei. Dar şi arta, pentru a-şi îndreptăţi caracterul iluzoriu, tinde să şi-l extindă justificativ asupra întregii arii a vieţii. Eterogenia clasică dintre viaţă şi imaginea ei reflectată în artă se supune unui proces de omogenizare, obţinută, în unele cazuri radicale, prin dizolvarea limitelor dintre ele.

De-aici păşim pe un teren cunoscut, care a fost consemnat şi cercetat de multă vreme. Nu este, deci, cazul să reluăm discuţia viziunii baroce a vieţii ca teatru şi a vieţii ca vis. Ne vor solicita, în schimb, incalculabilele consecinţe în extensiune ale acestor date, care prezintă numai prima verigă a unui întreg lanţ, de contopiri.

Urmînd, aşadar, procesul mai departe, trebuie să admitem că, la rîndul său, şi *teatrul* însuşi este *vis*, ca iluzie la care se reduce şi *viaţa*. Am stabilit, însă, de la început că tocmai arta scenică este aceea care subordonează şi îşi imprimă propriile categorii în toate celelalte domenii artistice din faza barocă a evoluţiei lor. Acestea vor împrumuta, fără excepţie, trăirea, concepţia şi modurile de manifestare ale teatrului. Este corect atunci să se invoce în baroc, o viziune a *vieţii ca artă* (bineînţeles, barocă), deci ca iluzie. Revenim, astfel, cu o întărire explicativă, la concluzia de mai-nainte. În incertitudinea ei viaţa tinde să introducă într-însa iluzia artei, iar aceasta, pentru a-şi legitima amplul filon iluzoriu, se străduieşte să-l împroprietărească pe teritoriul vieţii. Iată două domenii separate, care, simţindu-şi deopotrivă slăbiciunea, se confederează, avînd ca obiectiv unificarea lor prin contopire, pentru a deveni mai puternice.

O asemenea contopire — fie şi numai prezumtivă sau în stare de simplu demers — cuprinde două moduri de manifestare, *formal* şi *material*. Asistăm, pe de o parte, la confuzia artei cu *formele*, iar pe de altă parte cu *materiile* vieţii. Vom privi mai întîi modurile formale ale tentativelor de contopire.

În acest cadru formal un loc important ocupă poezía şi, îndeosebi, literatura barocă. Sub aspectul amestecului sau contopirii cu viaţa, domeniul ei cuprinde un fecund potenţial de sugestii. Una din căile cele mai răspîndite,

în această privință, se descoperă în structura *digresivă* a scrierilor baroce.

Aici o comparație cu clasicismul devine iarăși necesară. Acesta tinde să oglindească viața numai în *esența* ei, distilată de toate celelalte elemente. Am spus, de aceea, că arta subordonatoare a clasicismului este sculptura, care scade și împuținează continuu materia ce-o prelucrează, pentru a ajunge la acea alcătuire subțiată și șlefuită, destinată să răsplătească travaliul cioplitorului. Barocul nu-i mai reproduce vieții esența, ci îi extrage *plinătatea*. I-o transpune în artă cu toate componentele ei variate, divergente, neaderente una la alta, departe de-a închega dintr-însele unitatea în sens clasic a unei opere, fapt ce se află în acord și cu disensiunea lăuntrică a unei conștiințe divizate. Or, plinătatea variată a sumei de experiențe umane respiră tot atît de vie și în literatura barocă, prin amploarea liberă a digresiunilor care desconsideră autoritatea regulelor separatoare, și provoacă o confuzie a artei cu spontaneitatea vieții. Că această spontaneitate poate fi numai aparentă, adică efectul de abilitate al unui calcul și al unui artificiu, nu schimbă nimic din concluzia la care am ajuns.

Structura digresivă a barocului se anunță încă din marea poezie a vechilor tiranii orientale. Mai întîi ele apar ca învățături ezoterice, ca material de inițiere, ce se incrustează în unele desfășurări epice. Așa este, bunăoară, în epopeea *Gilgamesh* destăinuirea despre „potop" a lui *Utnapiștim*. De asemenea și în Maha-Bharata indiană episodul numit *Bhagavad-Gîta* întrerupe firul narativ

pentru a relata despre învățăturile zeului Krishna și despre religia brahmană.

O și mai răspîndită inițiativă a vechiului orient este așa-zisa „poveste în poveste". Aci digresiunea sau, mai curînd, seria de digresiuni — adesea nelegate între ele — devine atît de cotropitoare încît dezlocuiește substanța fabulației principale, pe care o reduce la funcțiunea unei subțiri membrane corticale, destinate să închidă bulbul bogat al materiei. Acest fenomen își află originea tot în India. El ni se oferă amplu în diferitele cicluri cuprinse de imensa colecție *Kathâsaritsagara* (*Oceanul rîului de povești*, secolul al XI-lea), datorită poetului Somadeva. O parte prelucrată din aceste povești — la care se adaugă multe altele — urmează a fi transmisă în cele *O mie și una de nopți* arabe. Dealtfel încă de mai-nainte, din Antichitate „narațiunea în narațiune" pătrunde și în Europa.

Mai tîrziu, la popoarele moderne, tot prin influență orientală, structura literară digresivă va apărea la unii scriitori de dinaintea și dinafara barocului, cum ar fi Boccaccio. Mai cu seamă, însă, perioada propriu-zisă a stilului asistă la nesfîrșitele utilizări ale digresiunii în romanele pastorale și de aventuri, care umplu literatura timpului. Procedeul se vede folosit fără rezerve și de către Cervantes. O contribuție esențială a momentului este, însă, inițierea *intermezzo*-ului poetico-muzical, „piesă de teatru în piesă de teatru", așa cum l-a numit esteticianul german Max Dessoir chiar în titlul unuia din eseurile sale (*Das Schauspiel im Schauspiel*, în *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgrat, 1929). Ar

fi o parafrază scenică a „poveștii în poveste", expresie digresivă, dezvoltată culminant în teatrul baroc italian de pe la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Prezența mai tîrzie a *intermezzo*-ului în cîteva comedii ale lui Molière este o dovadă incontestabilă a uneia din multiplele incubații baroce în creația marelui comediograf clasic.

Digresiunea literară se apropie de cursul real al vieții atît ca *principiu larg* cît și ca *procedeu strict*. Amîndouă aceste căi de simbioză între un domeniu și celălalt apar concludente în tendința de stabilire a unei comune structuri digresive. Ca principiu larg, pe care se fundează apropierea lor, acționează ideea că viața însăși — nu în *esența*, ci în *plinătatea* ei — se vede abundent constelată cu digresiuni. În mod natural omul nu se află obsedat numai de sine sau de raporturile care privesc exclusiv propria existență, ci se mai descoperă doritor să și audă, să înregistreze și întîmplările sau destinele altora, să afle ce se mai petrece pe lume, ba chiar să-și împrumute mental alte identități, ceea ce cuprinde una din explicațiile rolului exemplar al teatrului în baroc. Toate acestea deslușesc, ca argumente de *principiu larg*, apropierea strînsă de viață a literaturii digresive, apropiere care sapă și slăbește granița dintre cele două domenii.

Dar mai există o anumită legătură și pe calea specială a *procedeului* sau artificiului. Personajele din povestea-matcă, ascultînd aceleași digresiuni narative pe care le absorbim și noi, probabil cu același interes — fie el și simulat — intră oarecum în categoria noastră de receptori, aflați nu înlăuntrul ci în afara creației artistice respective. La fel se întîmplă și cu actorii care, pe o aparentă treaptă identică cu publicul, joacă rolurile de spectatori ai *intermezzo*-urilor. Digresiunea constituie instrumentul cel mai răspîndit, utilizat la crearea unei punți de unire între literatură și viață. Este o seculară moștenire anti-clasică, intens frecventată și astăzi.

Dar nu numai prin *structura digresivă* se obține iluzia de amestec formal a literaturii cu viața, ci și prin ceea ce am numi *confuzia calculată*. Un exemplu strălucit ne-a solicitat chiar în capitolul precedent, cînd am văzut că grandioasele mostre de oratorie din *Don Quijote* nu apar înregistrate drept creații ale scriitorului, ci ale personajului său. Acesta se află dat ca existență istorică, reală, căruia Cervantes, improvizat simplu „cronicar", se mulțumește doar să-i întocmească biografia. În marele roman al scriitorului spaniol au loc și alte exemple de confuzie calculată între literatură și viață. În orice scriere autorul este acela care vorbește despre personajele sale, și nici nu ne lasă să înțelegem că lucrurile s-ar petrece altfel. Iată, însă, că în volumul al II-lea al romanului asistăm și la o intervertire a rolurilor. Don Quijote și Sancho Panza îl critică, la un moment dat, pe Cervantes în privința felului cum a scris despre ei în primul volum, apărut între timp. Ei îi obiectează nerespectarea în totul a „adevărului istoric", cum și comportamentul neelegant, prin care a consemnat unele întîmplări ce-ar fi trebuit trecute sub tăcere. O relație polemică nu poate avea loc decît între termeni omogeni, aflați pe același plan. A polemiza, însă, o persoană fictivă cu una reală, în speță, cu cel ce-a născocit-o, înseamnă a crea o voită confuzie formală, cu tendința de contopire între literatură și viață.

O variantă în același sens prezintă în barocul spaniol modern, al generației de la 1898, romanul *Negură (Niebla)* de Unamuno. De astă dată asistăm la o confuzie și mai radicală între cele două planuri. Protagonistul romanului, Augusto Pérez, intervine disperat pe lîngă autor, ca acesta să nu-l ucidă, așa cum i se adusese la cunoștință, să țină seama de tinerețea, de sănătatea, de setea lui de viață. Omogenizarea planurilor se intensifică prin răspunsul scriitorului, care-i declară nefericitei sale ficțiuni-victime că rămîne nestrămutat în cumplita sa decizie. Ar fi preferabil, de aceea, să se resemneze a muri. Desigur că totul este numai o alegorie cu un subsens din cele mai tulburătoare. Ca procedeu strict literar dezvoltă, însă, un exemplu tipic de *confuzie calculată*. Aceasta, împreună cu structura digresivă, se vede destinată să creeze efectul ambiguității și al confuziei complete dintre literatură și viață.

Aceeași confuzie pe plan formal se străduiesc să o creeze și artele vizuale ale barocului. Într-însele lipsește sau, în orice caz, se află mult slăbit ceea ce estetica fenomenologică privise ca pe un obligator factor constitutiv al artei. Este anume *izolarea* de *non-artă* printr-un cadru separator, care stimulează, înlăuntrul unei opere, convergența tuturor elementelor către centru. Și aci, tot în mediul vechilor tiranii asiatice se creează aparența unui amestec nediferențiat între cele două domenii. De peste jumătate veac, adică de la apariția esteticii fenomenologice, problema a fost continuu dezbătută, cu aceeași raportare la arta Asiei, ca la un exemplu tipic de abatere de la principiul *izolării*.

Un asemenea ecou a străbătut și la noi, anume în *Estetica* lui Tudor Vianu, unde se află însemnate următoarele : „În arta Extremului-Orient statui de oameni, animale, idoli, sînt așezate direct pe pămînt“. Această lipsă a izolării, acest amestec cu viața al simulacrelor sculptate, trebuie să trezească o senzație specific barocă — de șoc , cu o umbră de spaimă — creînd echivocul întîlnirii cu niște ființe vii, fantomatice. Un atare amestec cu viața în cadrul digresiv al „poveștilor în poveste“ din India, explică și faptul că naratorii care-și desfășoară basmele ascultate de ceilalți nu sînt numai apariții naturale — fie reale umane fie fantastice animale — ci și alcătuiri artificiale, produse de artă. Așa se prezintă, tot din India, ciclul *Celor 32 de povești ale tronului*. De cîte ori un rege vrea să se așeze pe tronul lui, cele 32 de statuete sau figurine care i-l împodobesc prind viață una cîte una, și fiecare îi spune cîte o poveste. Participarea fără deosebire a fiecărui lucru la un spirit universal anulează, printre altele, și granița dintre natură și artă. Și atunci, obiectul *artificial*, ornamentul sau statuia, este tot atît de îndrituit să prindă viață și să cuvînteze ca și aspectele *naturale* ale lumii.

Or, pentru aceasta este necesar să se creeze în prealabil echivocul cu niște ființe vii al acelor obiecte artificiale. La un asemenea efect nu poate, însă, ajunge decît arta barocă, bazată pe mijloacele ei iluzioniste. Nu numai în cadrele asiatice, ci și în marele moment european al

stilului aflăm exemple convingătoare în această privință. Bunăoară în interiorul Villei d'Este de la Tivoli, un personaj pictat scoate piciorul din ramă, și aproape că îl atinge de pardoseală, schițînd mișcarea umbletului. De aceea primul contact neavizat trezește în conștiința contemplatorului echivocul cu întîlnirea unei ființe vii.

Pentru optica vremii s-ar părea că în acest echivoc s-ar cuprinde secretul celei mai înalte realizări artistice. Emoția confuziei cu o ființă reală, pe care a încercat-o, de pildă, Saavedra Fajardo în fața unei cunoscute picturi a contemporanului său Velasquez, aduce o dovadă convingătoare. Iată cuvintele acelui scriitor și gînditor baroc : „Diego Velasquez l-a pictat pe regele Filip IV cu o mișcare atît de largă, și cu o expresie atît de desăvîrșită a maiestosului și a augustului pe chipul său, încît mi se trezi respectul și îmi înclinai genunchiul și ochii Diego de Saavedra Fajardo, *Republica literaria*). Iluzia cu realitatea este trăită atît de intens, încît privitorul se vede îndemnat să se comporte nu ca în fața unui tablou, ci a unei prezențe umane vii, în speță așa cum se obișnuia pe atunci dinaintea regelui în persoană. Obținerea unui atare echivoc între artă și viață se considera în baroc ca un semn al excelenței artistice.

*

Pînă acum ne-a preocupat apropierea *formală* a celor două registre. În momentul de față vom lua în discuție conjugarea *materială* dintre artă și viață. Am văzut că barocul extinde principiul imitației de la formă la *materie*, pe care uneori o reproduce pînă la provocarea efec-

telor de *trompe l'oeil*, făcîndu-ne să luăm imaginea unui obiect drept prezența reală a acestuia. Dar totodată am consemnat unele procedee și mai radicale ale stilului. Adesea barocul nu se mulțumește numai să imite materia, ci o și transpune direct în artă. Faptul se află în perfect acord cu dominanta teatrului, fundată și pe prezența *materială* umană a actorului, nu numai pe cea ideală sau spirituală ca în creațiile celorlalte arte. Renunțăm a mai stărui asupra acestor date, fiindcă le-am privit cu mult înainte. Am mai amintit atunci de cultivarea materiilor prețioase din natură, precum și de frumosul natural, folosit în asocierea sa indistinctă cu cel artistic. Însăși perla, simbolul barocului, intră în această categorie.

În capitolul respectiv ne-a preocupat, însă, numai seria de relații a noțiunii de *materie* cu cea de *originalitate*, dar nu și problema mai vastă a amestecului dintre viață și artă, sub raportul unei contopiri a structurii lor *materiale*. Este tocmai ceea ce am dori să completăm în momentul de față. Pentru aceasta trebuie să invocăm și simțurile care se afirmă activ și *creator* numai în cadrele rafinate ale declinurilor istorice, așa cum ar fi olfacția, gustul și tactul. Tocmai, fiindcă aceste simțuri nu pot închega în *forme* componentele realității intrate în cîmpul lor de acțiune, ele contribuie la acea evanescentă deschidere a artei baroce către amestecul nediferențiat cu viața, sub specia materiei. Dintre ele cea mai importantă rămîne expresia olfacției.

Promovarea pe un plan de valori a materiilor înregistrate de simțul olfactiv se datorește tot Asiei. Aseme-

nea materii acționează, însă, artistic numai în combinație cu alte domenii senzoriale. Ele se integrează mai întîi în așa-zisele arte minore, de tipul broderiei, al argintăriei, al sticlăriei, contribuind, împreună cu ele, la fizionomia rafinată a barocului. Am putea stabili aci două grade distincte de manifestări, după cum în amestecul dinlăuntrul lor predomină, sub specia olfacției, elementul *natură* sau elementul *artă*. Desigur că nu este vorba de o diferențiere rigidă, ci de una elastică și aproximativă. Numai cu acest titlu va fi privită fiecare din ele.

Expresia dominată de elementul *natură* își află ilustrarea în *arta grădinilor*. Deși „minoră", ea poate atinge, totuși, grandoarea arhitecturii, așa cum nu rareori a și atins-o. Originea asiatică a acestei arte, prin excelență baroce, este aproape certă. De la „grădinile suspendate" ale Semiramidei și pînă la motivul „grădinii Paradisului" tot ceea ce-i legat de-o asemenea noțiune vine originar din Asia. Însuși cuvîntul grec *paradisos* se trage din vechea Persie, și înseamnă *parc*. În Europa arta rafinată a grădinilor pătrunde tot prin intermediul regatelor elenistice din Asia, care adoptaseră întregul stil al orientului. La popoarele moderne, această artă, mai simplă în Renaștere, capătă o deosebită grandoare în marele moment al barocului. Am și amintit în treacăt de asemenea grădini cînd am semnalat caracterul monumental al scărilor ce coboară în terase. Or, această artă, în realizările ei *complete*, urmărește să dea nu numai armonii vizuale, ci să le și asocieze cu armonii olfactive.

Pentru aceasta ea asamblează, după calculul anumitor efecte, unele plante odorifere, sau le și *transformă*

în așa fel încît să densifice violent și miresmele lor. O floare de grădină, spre deosebire de echivalenta ei sălbatică, este un produs nu numai al naturii, ci și al artei, o lucrare realizată, în parte, și prin intervenția ingeniozității umane. După criterii strict *estetice*, omul îi modifică dimensiunile, forma, culoarea și adesea îi potențează și parfumul, ca în cazul trandafirului, al crinului, al garoafei, etc. Asemenea flori, intrate în categoria expresiilor artistice *reproductibile*, apar, pentru „desenul" mai amplu al grădinilor, ca și motivele ornamentale din care se alcătuiesc arabescurile. În acest sens se poate vorbi și de un „desen olfactiv" al lor, care, împreună cu cel vizual, compus din aceleași elemente vii, *naturale*, face să rezulte o contopire tipic barocă între artă și viață, fără nici o graniță între ele. Se poate, totuși, ușor înțelege că elementul dominant al aliajului este aci *natura*.

Am spus, însă, că mai există și un al doilea grad de implicații olfactive cu nuanță artistică. De astă dată nu mai predomină natura, ci arta, care substituie contribuția grădinăriei prin aceea a parfumeriei. Considerăm, însă, că acum expresia creației artistice propriu-zise cedează în favoarea simplei demonstrații doar de gust artistic. Foarte rar, în cazul de față, aliajul cu componente olfactive trece de nivelul artificiului, și îl atinge pe acela al artei, poate doar la unele rafinate broderii orientale, unde țesătura fiecărei flori se află impregnată cu un alt parfum de durată permanentă. În cadrul, deci, al unei solicitări senzoriale, mai ample, simfonia culorilor trebuie să se acorde exact cu acompaniamentul corespun-

zător al miresmelor. Totuşi şi aci este vorba de o alcătuire intrată cel mult în categoria artelor minore. Am bănui, însă, că, tot în cadrele istorice baroce, olfacţia poate fi capabilă să interpreteze şi planul major al lucrurilor.

O asemenea bănuială nu este nouă, fiind încercată, printre alţii, şi de Hegel, care a scrutat aşezarea, forma şi semnificaţia *nasului* la statuile greceşti. Desigur că filosoful s-a văzut solicitat mai mult de plastica perioadei elenistice, aceea care constituie o parte covîrşitoare din materialul prezentat cu cîteva decenii mai înainte de către Winckelmann. Hegel observă că fineţea nasului poate acţiona cu o acuitate care transgresează domeniul senzorial, detectînd unele nuanţe şi subtilităţi de ordin înalt spiritual.

De fapt, încă cu mult înaintea marelui filosof din veacul al XIX-lea, decantarea olfacţiei pe un plan de subtilă pătrundere prin porii lucrurilor, către esenţa lor, se vede postulată în plin baroc de către acelaşi prodigios Baltasar Gracián. Mirosul, spune el în *Criticon*-ul său, „este simţul iscusinţei". Şi mai departe adaugă : „Iscusinţa adulmecă, aşadar, de la o leghe mireasma sau miazma moravurilor, pentru ca nu cumva să se ciumeze sufletul, şi tocmai de aceea stă într-un loc atît de eminent". Această decantare a olfacţiei pe plan moral implică şi deschiderea unor şi mai extinse lungimi de undă, în măsură să atingă însăşi ordinea existenţială. Locul „atît de eminent" al nasului, cuprinzînd relieful cel mai avansat — asemenea unei antene — în ansamblul figurii umane, presupune o funcţiune de aceeaşi proporţie în orientare şi cunoaş-

tere — vorbim de o proporţie nu cantitativă ci calitativă. De aceea am vedea o cvasi-echivalenţă între „iscusinţa", pe care Gracián o atribuie mirosului, şi acel „spirit al fineţei" *(esprit de finesse)* al lui Pascal. Este vorba, bineînţeles, de o olfacţie ultrasensorică, mai mult de o extrapolare pe plan spiritual a operaţiei olfactive. O asemenea „olfacţie" pătrunde, prin filtrul ei, dincolo de intuiţia formulabilă a lucrurilor şi a gîndurilor, către un „insensizabil" al lor, pînă unde „geometrismul" celorlalte căi de cunoaştere nu poate ajunge. Am dori, în cele ce urmează, să încercăm o explicitare mai largă a acestei probleme, care a frămîntat pe mai mulţi gînditori.

De aceea, trebuie să precizăm de la început că simţul olfactiv se supune unei maxime potenţări în două faze istorice cu totul opuse. Olfacţia se dezvoltă mai întîi în perioadele primitive, cînd omul dispune de unele calităţi animale — pe care odată cu evoluţia, le pierde — şi apoi în momentele finale, de rafinament extrem, cînd acest vast potenţial senzoric se redeşteaptă, însă, înscris într-un alt portativ, ce poartă într-însul inedite capacităţi de sublimare. Odată cu revenirea, se arată a fi cu totul alta şi funcţiunea mirosului. De fapt nici obiectivul nu mai este acelaşi. Omul evoluat nu mai caută, asemenea animalului, mirosurile *utile*, ci le preferă în mod dezinteresat pe cele *desfătătoare*. „Mirosul" spune Andrenio, un personaj din *Criticon*-ul lui Gracián „nu ni se pare atît de folositor cît desfătător. E mai mult pentru plăcere decît pentru folos". Dar procesul poate să meargă şi mai departe. Deoarece noul mediu de artificii subtile îl înstrăinează de vechea sa canalizare funcţională în

elementar — devenită acum inutilă — simţul olfacţiei îşi va îndrepta surplusul acuităţii către o anumită decantare pe plan spiritual.

Calea către acest neaşteptat itinerariu îşi află premisele în chiar coordonatele mirosului. Deşi situat în afară, obiectul olfacţiei poate fi mut, nevăzut, incorporal, în sens de intangibil, ca şi stările lăuntrice, ca şi dispoziţiile spiritului. Asemenea relaţiilor interioare din intimitatea adîncă a omului, el se află *ascuns* celorlalte înregistrări senzoriale. Ca atare, mirosul poate alcătui o punte omogenă între *afară* şi *înlăuntru*, între lumea simţurilor şi lumea simţirii, chiar a gîndului. Ceea ce le leagă prin olfacţie nu este *substanţa* în sine a celor două registre, ci *atributele* lor comune, pe care le-am exprima cu aproximaţie prin termenii *ascuns* şi *subtil*. În epocile de rafinament, mirosul nu se mai orientează în sens practic, material, după prada dispărută sau după vrăjmaşul dosit ce nu se vede şi nu se aude, ci după *ideea tăinuită*, în ale cărei latebre n-au putut să străbată categoriile obişnuite ale minţii.

Insul evoluat, cu „nasul fin", cu un efectiv miros dezvoltat, pătrunde mai intens decît ceilalţi ceea ce nu-i mărturisesc văzul şi auzul, respectiv vorbirea, expresia sau gesturile cuiva care se ascunde. Dacă aceluia care răzbate întunericul conştiinţelor i se atribuie alegoric miraculosul „ochi al linxului", cu atît mai exact i s-ar adecva *mirosul* dezvoltat al acelei fiare, cu funcţiunea sublimată în detectarea ideilor, a intenţiilor, a ascunzişurilor psihice, uneori chiar a marilor adevăruri morale, care se cer *intuite*.

De aceea, tot în cadrele baroce ale orientului se caută uneori cucerirea anumitor subtilităţi ale spiritului prin preliminare trăiri senzoriale, provocate de olfacţie. Calea s-ar deschide astfel către unele dorite zone de cunoaştere. În această ordine, arabul Ibn-Tofail (secolul al XIII-lea), în romanul său de iniţiere *Hai-ben-Jokdam*, postulează, ca o treaptă de purificare în itinerariul către perfecţiunea indicată de o anumită mistică islamică, fumigaţia cu parfumuri. Dealtfel, în complexa artă a ceremonialurilor cultice, artă iniţiată şi difuzată tot din orient, era nelipsită şi olfacţia, ca o componentă destinată, împreună cu celelalte, să trezească stări elevate. Într-un asemenea context artistic, răspîndit şi în barocul popoarelor europene, miresmele puteau să creeze efectul grandoarei lăuntrice, în acord cu întregul ansamblu monumental în care se produceau.

În sfîrşit, pe la finele veacului trecut, şi chiar cu mult mai tîrziu, îndeosebi în zonele de prelungire a barocului, s-au ivit asemenea unele iniţiative sau doar simple postulări de creaţii majore pe bază olfactivă. Una din cele mai interesante ni s-a părut aceea a esteticianului mexican José Vasconcelos. Acesta a conceput un *spectacol* de dans, care să nu mai fie acompaniat de muzică, ci de unde aromatice. Olfacţia, în acord cu ritmurile semnificative la care se adaptează, ar putea să exprime, după Vasconcelos, esenţa profundă a conştiinţei umane în evoluţia ei de la apăsarea grea a păcatului şi pînă la eliberarea în transfigurare şi extaz. Este notabil faptul că tot în cadrul asiatic al dansului de baiaderă

își transpune el această concepție. Dansatoarea apare acoperită mai mult de giuvaeruri mari, grele, masive, decît de văluri. Tot greu este și parfumul de mosc, ce începe acum să se pulverizeze ca acompaniament. Însă în acord cu noblețea acelui parfum, caută și dansatoarea să obțină o stilizare hieratică a senzualității. Urmează o a doua etapă, în care se arde lemn aromat de santal, cu efluvii balsamice. Înecat în această amețitoare mireasmă tropicală, dansul devine orgiastic, ca un scurt triumf al păcatului. Santalul se stinge, și în locul său intră o boare de aer proaspăt. Acum dansul se arată perplex, nesigur, în căutarea a altceva după experiența unei decepții. Pe fundalul olfactiv al acestui aer purificat se împrăștie fum de tămîie, și dansatoarea se înalță în atingerea fericirii inefabile (*v. José Vasconcelos, Estetica*, Mejico 1936). Deschiderea artei baroce către contopirea ei cu viața, cu natura, nu mai găsește aci nici o opreliște.

O semnificație similară și totuși categoric distinctă de a olfacției în aria acestui stil deține simțul gustativ. De aceea ne vom și conduce după alte criterii în privirea ce urmează să i-o consacrăm. Vom începe prin cea mai puțin importantă valență a sa dinlăuntrul barocului, aceea de simplu motiv artistic.

În această latură veacul al XVII-lea întrece poate orice alt cadru istoric cunoscut. Ne gîndim aproape exclusiv la pictura vremii. Aici motivul alimentar, îndeosebi al fructelor, devine cu adevărat invadant. Expunerea noastră a și ilustrat — desigur cu prilejul altor interese — acest aspect al barocului, bunăoară în *Coșul cu fructe* al lui Caravaggio sau în *Natura statică*, cu argintărie cizelată și cu ciorchini de struguri, a olandezului Pieter Nason. Nicăieri, însă, motivul fructelor nu apare cu o frecvență mai prodigioasă decît în pictura flamandă din acel veac. Aci s-au bucurat de o faimă strălucită numele unor artiști ca Frans Snyders, Jan Fyt, Adriaen Van Utrecht sau Jan de Heem.

Dar simpla imagine alimentară în reproducerea ei picturală nu implică și o mobilizare efectivă a simțului gustativ în creația artistică. De aceea trebuie să mai cunoaștem în ce împrejurări și cu ce obiective s-a intenționat frecventarea acestui motiv. El se datorește burgheziei flamande, pe atunci îmbogățite, ai cărei membri comandau masiv asemenea tablouri pentru sufrageriile lor. Scopul era ațîțarea delectabilă a poftei de mîncare, stimulată, pe calea artei, prin intrarea vie, expresivă, a *materiei* și a țesuturilor îmbietor alimentare. Se cerea, în consecință, ca artiștii să aibă în vedere și un asemenea obiectiv în creațiile lor. De aceea un cercetător ca Max Roases (în *Op.cit.*), notînd calitățile artei lui Jan de Heem, amintește și de culorile „*apetisante*" ale fructelor sale pictate. Desigur că el n-ar fi putut califica printr-un asemenea atribut coloritul, bunăoară, al unei scene de luptă sau al unei păduri. Faptul arată concludent că imaginea pictată a lui Jan de Heem era intenționat dirijată să trezească nu numai *impresii vizuale*, ci și reacții *gustative*, cu adiacentele secreții atît salivare cît și gastrice. Prin calitățile lor *apetisante*, culorile acelui pictor

cuprind implicit şi o incipientă contopire barocă între artă şi viaţă. Motivele sale pictate, ca şi acelea ale lui Adriaen Van Utrecht, deschid apetitul prin caracterul *fondant* al prezentării lor artistice, printr-un fel de lină, treptată, suavă dizolvare în umbră a contururilor fructiforme, dizolvare ce face să rezulte nu numai reprezentarea, ci şi senzaţia directă a gustării lor.

Alte arte, bunăoară poezia, nu dispun de aceeaşi forţă. În orice caz, imaginea poetică este cu mult mai slabă, în această privinţă, decît cea picturală. Dar nici pictura însăşi, care pleacă doar de la sugestia anumitor motive, nu poate depăşi, după cum se vede, o cucerire destul de limitată. Simţului gustativ i s-a găsit, însă, şi altă valenţă, infinit superioară, înlăuntrul barocului. Nu mai este vorba acum de o senzaţie specială, dependentă de un motiv sau altul, ci de promovarea gustului ca supremă instanţă apreciativă în materie de artă. Într-o atare accepţie el întrece în însemnătate orice altă determinare senzorială.

S-a stabilit de multă vreme că senzaţia lui *a plăcea* este, în primul rînd, gustativă. Raportată la celelalte simţuri această senzaţie constituie numai o reluare analogică a experienţei gustului (îmi *place* o culoare, un sunet, un parfum). Numai în mod inadecvat se împinge deobicei această analogie pînă în domeniul teoretic (îmi *place* cum raţionează), fiindcă operaţiile minţii nu pot fi apreciate decît prin judecăţi impersonale, obiective (*este corect* cum raţionează). Dacă, totuşi, provoacă *plăcere* şi o demonstraţie raţională, înseamnă că s-au insinuat într-însa şi unele fine inflexiuni ale artei, care nu pot fi prinse pe calea explicită a raţiunii, ci numai pe cea implicită a gustului.

Prin infinitatea sa de nuanţe, simţul gustativ se apropie şi el de pascalianul *esprit de finesse*, cu care se apreciază o alcătuire exclusiv calitativă, aşa cum se arată a fi creaţia artistică.

Judecata clasică tinde să simplifice şi să dirijeze totul pe făgaşul cantităţii şi al reducţiei numerice. Faptul se confirmă prin iniţierea secţiunii de aur, prin dominanta unităţii, prin postularea formei închise, calculat delimitate, prin observarea strictă a metricii în poezie. Că din combinarea lor iese altceva — şi mai mult — decît ceea ce desemnează amintitele coordonate cantitative este altceva. Ele alcătuiesc, însă, în orientarea clasică, indispensabila bază solidă pe care se clădeşte perfecţiunea. Barocul, dimpotrivă, se fundează pe varietate, pe pluralitate, pe diferenţierea schimbătoare a materiei, pe calitate, pe alcătuiri indefinite, pe forme deschise. Cu asemenea însuşiri de o mai marcată subtilitate, tentativa unei aprecieri pe calea reducţiei numerice şi a cantităţii l-ar distruge complet. Aşa se şi explică de ce, prin însăşi factura sa, barocul se adresează celui mai nuanţat dintre simţuri, care este gustul, ataşat, ca şi olfacţia, acelui *esprit de finesse*, singurul capabil să detecteze valoarea unei alcătuiri de ordin calitativ.

De aceea adaptarea simţului gustativ la artă se iniţiază şi se dezvoltă îndeosebi în mediile determinate de stilul pe care-l urmărim. Şi aci tot Asia pare să cuprindă primele izvoare ale fenomenului. Astfel, în vechile texte sanscrite se întîlneşte următoarea idee : *Poezia este un cuvînt a cărui esenţă este savoarea* (cit. în Jacques et

Raïssa Maritain, *La connaissance poétique*). Nu mai puțin în perioada elenistică și mai cu seamă romană, judecățile — fie pozitive fie negative — purtate asupra unor lucrări literare, se exprimă în termeni gustativi. În literatura latină o asemenea trăsătură poate fi urmărită de la Cicero pînă la Quintilian (v. Marcelino Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas esteticas en España*, Vol. I). Marele moment istoric al barocului a lăsat, însă, întipăririle cele mai durabile în această privință. Pe atunci s-a inițiat fundamentarea filosofică a acestui fenomen, care pe urmă s-a transmis într-o amplă dezvoltare și la gînditorii de mai tîrziu. Pînă astăzi, ideea de *gust artistic* provine din perioada barocului. Nu mai stăruim, însă, asupra acestei probleme, fiindcă ea a fost studiată cu pertinență și la noi de către Tudor Vianu (v. *Începuturile iraționalismului modern*, în *Studii de Filosofie și Estetică*, București, 1939).

Nu putem trece mai departe fără a semnala paradoxul — dealtfel nu singurul în baroc — pe care în cazul de față, îl provoacă funcțiunea gustului. Simțul gustativ, legat de un elementar reflex organic, fiziologic, în esență neartistic, îndeplinește, în contrast cu riguroasa tendință clasică a separării, rolul uneia din cele mai însemnate punți de legătură între artă și viață. Dar, tot în sens baroc, gustul face să se distingă esențial autentica expresie artistică de ceea ce constituie, într-un cuvînt, *non-arta*, implicit și *viața*. Așadar, simțul gustativ este, pe de o parte, un stimulent al interfuziunii dintre cele două registre, iar pe de altă parte al separării lor nete. Contradicția este, însă, numai aparentă, fiindcă, în ipostaza evoluatei sale sublimări, gustul acționează pe o altă altitudine decît cea originară, redusă la treapta unui modest reflex organic. El devine acum vehiculul său, mai precis, carul de triumf pe care arta intră în viață și o înnobilează, făcînd ca nimic să nu mai fie *non-artă*, cel puțin ca tendință. În această ipostază și cu acest rol, gustul poate fi definit drept forma cea mai înaltă prin care existența umană se îmbibă cu elementul baroc al *iluziei*.

În sfîrșit, în cadrul amestecului *material* dintre artă și viață, *tactul* apare cu o contribuție prea evidentă pentru a mai stărui asupra sa. Am văzut, în cursul expunerii noastre, că din natură nu se extrage, ca în clasicism, numai *forma* eternă, care se apreciază, în esență, pe cale *vizuală*, ci și *materia* efemeră, care este predominant barocă și predominant *tactilă*. Pe lîngă aceasta, noțiunea de *atingere*, cu toate implicațiile ei, de la *amestec* pînă la *contopire*, relație care se stabilește mai strîns tocmai prin anularea *izolării*, solicită de asemenea prezența tactului în artă. Însuși cuvîntul *contact*, care se folosește atît de frecvent, presupune originar doi termeni *co-palpabili*, ce se ating. Asemenea prezențe sînt iarăși, și în cazul de față, arta și viața. Ca un agent important al contopirii lor, simțul tactil devine suveran în fazele baroce ale istoriei.

Am văzut că există două planuri, *formal* şi *material*, înlăuntrul atracţiei — duse pînă la contopire — dintre viaţă şi artă. Terenul nesigur al amîndorura înlăuntrul cadrelor baroce le împinge să-şi caute sprijin una în alta. Mobilurile acestei nesiguranţe au fost mai mult sau mai puţin semnalate în tot cursul expunerii noastre. Mai rămîne, totuşi, o raţiune explicativă, încă neprecizată din plin pînă acum, şi pe care o va avea în vedere capitolul ce urmează. Invocarea sa este în măsură să releve unele consecinţe din cele mai însemnate pentru configuraţia artei baroce.

IMPERIUL ANTI-ECONOMIEI

În capitolul precedent am arătat de mai multe ori că principalul agent de interfuziune între viaţă şi artă este factorul comun al iluziei. Aceasta ar slăbi baza ambelor domenii, ceea ce le şi face să se confedereze în nevoia de-a se sprijini reciproc. Rezultatul ar fi atenuarea sau chiar dizolvarea limitelor dintre ele. Din bogatul material ilustrativ pe care l-am folosit nu reiese, însă, explicit toată această serie de raţionamente. Exemplele noastre au arătat numai slăbirea graniţelor dintre artă şi viaţă, dar nu şi presupusa provenienţă a fenomenului dintr-o conştiinţă deficientă, provocată de iluzie. Termenul a apărut adesea imprecis şi, prin aceasta, neconvingător. Mai întîi iluzia nu este neapărat un semn de slăbiciune sau de deficienţă. În al doilea rînd ea nu se constituie ca un indiciu exclusiv al barocului. În definitiv omul nu poate trăi fără iluzii, indiferent în ce categorie sau în ce stil s-ar integra.

Atunci prin ce anume devine dăunătoare în baroc această trăire ? Invocarea excesului ei, invocare la care am apelat de atîtea ori, nu ni se pare iarăşi concludentă. Un asemenea exces al iluziei a însufleţit şi spiritul năzuitor al Renaşterii, mai cu seamă în ipostaza sa platonică, fără nici o consecinţă negativă, ci dimpotrivă. În baroc, însă, devine dăunătoare această trăire fiindcă se afirmă printr-o categorie a ei cu totul aparte. Este vorba de ceea ce am numi *iluzia inadecvată*. Aci şi-ar afla resortul slăbiciunea celor două domenii, care-şi caută sprijin unul în altul. Dar unde, oare, intervine atît de inadecvat iluzia, încît aproape că atinge absurditatea ? Noi am spune că în aplicarea sa la aspectul cel mai pragmatic, cel mai anti-iluzionist al vieţii, la aspectul ei *economic*. În acest sens, prins din unghiul de vedere al economiei, vom căuta să ne dirijăm şi noi interesul.

Faptul nu prezintă nici o dificultate de înţelegere în corelaţia sa cu *viaţa*, mai cu seamă aceea a unor cadre evoluate. Cum poate fi, însă, raportată la artă o asemenea *iluzie inadecvată* ? Nu ne-ar trebui scăpat din vedere că şi aci se vorbeşte, ca şi în cuprinsul altor valori, de elemente necesare sau superflue în *economia operei*. Nu mai puţin, în limbajul critic se aminteşte şi de *economia mijloacelor* în realizarea unei creaţii de artă. Ideea că o lucrare artistică ar spori în valoare prin desconsiderarea şi depăşirea unei asemenea economii este tot o *iluzie* şi tot *inadecvată*. Fără regulatorul ei economic, care este norma, regula, canonul, convenţia superioară, opera îşi pierde certitudinea, şi, asemenea monedei care

nu ţine seama de puterea ei limitată, se vede expusă inflaţiei.

Este riscul la care se expune barocul, ceea ce îl şi face să cuprindă o curbă de variaţii mai largă decît oricare alt stil între realizările nule şi cele colosale. Înlăuntrul cadrelor care au cultivat multă vreme clasicismul — cum era, pînă în ultimele decenii, acela al culturii franceze — chiar în lucrarea cea mai mediocră se infiltrase spiritul *economic*, clasic, ce-i dădea o armonie agreabilă. La acelaşi nivel de *non-valoare* o lucrare barocă, în speţă literară, îşi pierde decenţa şi devine ridicolă prin inflaţia sa de cuvinte, de imagini, de metafore, toate demonetizate şi fără vreo acoperire în precipitatul dens al esenţelo . În schimb, însă, clasicismul, cel puţin în literatură, n-a putut atinge, la popoarele moderne culmile baroce ale lui Shakespeare sau ale unui Cervantes. În viaţă, de asemenea, iluzia excesivă, inadecvat aplicată la economie, creează acelaşi decalaj posibil între mizerie şi strălucire. Acest decalaj se întîlneşte invariabil încă din vechile arii ale tiraniilor orientale. Deşi pot ajunge la rezultate proeminente, nebănuite, stîrnitoare de *meraviglia*, atît *viaţa* cît şi *arta*, în optarea lor pentru elementul *aventură*, trec printr-o criză, printr-o năruire de echilibru, care le provoacă amintita incertitudine, mobilul amestecului şi contopirii între ele pentru a-şi afla reciproc întărirea.

Regretăm că n-am putut avea pînă acum un contact integral cu una din ultimele vederi, marcat originale, asupra stilului, aceea a cubanezului Severo Sarduy din al său *Barroco*. Din fericire dispunem totuşi de ideile

esențiale ale autorului, expuse chiar de el cu ocazia traducerii în limba franceză a lucrării sale (interviu luat lui Severo Sarduy de către Françoise Wagener: „*Le baroque ? Une guerre entre le cercle et l'ellipse*, în *Le Monde* din 7. III. 1975). Analiza lui Sarduy face să rezulte, cu o îndrăzneață subtilitate, tocmai ceea ce am stabilit la început. Este adică vorba de baza antieconomică și anti-economă a barocului. Numai că aci există și un important punct de divergență față de poziția noastră. Acest anti-economism baroc este privit de gînditorul cubanez ca singura soluție ideală și perfectă, iar nu ca o expresie a *iluziei inadecvate*. Într-un asemenea sens să considerăm mai atent unele idei ale sale.

Astfel, după Sarduy, barocul ar fi o luare în răspăr a tuturor calculelor „meschine" din existența omului. Este parodia constantă a oricărei societăți „organizate pe baza gestiunii așa-zise econome — în fond avare — a bunurilor". Arătat în acest fel, obiectul criticii lui Sarduy constituie numai un punct de plecare. Acea gestiune „avară", pe care el o invocă cu dispreț, s-ar extinde asupra tuturor bunurilor, deci și a celor imateriale. Într-o atare categorie se integrează, bunăoară, clasicismul, care, în speța sa literară, marchează o mare „avariție" la utilizarea cuvintelor. Barocul, dimpotrivă, înseamnă cheltuială, risipă pură, fără nici un gînd de compensație prin investiții productive.

Această emancipare a gîndirii și orientării umane de sub tirania schemei economice creează, după Severo Sarduy, cunoscuta amploare a barocului, odată cu exuberanța sa perspectivă pluriformă, pe care le-am accentuat și noi de atîtea ori. Într-o asemenea lumină am

putea înțelege și concepția lui Al. Ciorănescu, intrată și în vederile noastre asupra dramei baroce. Schema economică a minții omenești cere să facem uz de cît mai puțin, în speță de un singur centru al conștiinței. În drama barocă se trece, însă, peste această economie și se ajunge la risipa a două puncte centrale. Este vorba de pornirile antagonice ale trăirii respective, care nu se suprapun și nu se conciliază niciodată, fiindcă atunci s-ar nega „dărnicia" implicată într-o atare configurație, și s-ar ajunge iarăși la principiul „avar" clasic al lui *unu*.

Un asemenea principiu al economiei dictează, după Sarduy, și ideea veche despre forma circulară atît a lumii cît și a mișcărilor cosmice. Știința barocului este aceea care descoperă că repetatul itinerariu al acestor mișcări nu descrie un cerc, ci o elipsă. În acel cadru stilistic fenomenul fusese întrevăzut de Galilei. După cum, însă, se știe, aproape tot pe atunci, Kepler a formulat precis că, în drumul lor din jurul soarelui, planetele nu descriu un cerc, ci o elipsă. Ce este, însă, o asemenea elipsă în interpretarea lui Sarduy ? Ea reprezintă un cerc dilatat și deformat, care cuprinde două centre sau două focare în loc de unul. Această bicentrare eliptică corespunde, printre altele, și celor *două* tendințe baroce din conștiința dramei.

Noua cale de înțelegere a barocului, pe care o deschide Sarduy, deși incomplet consolidată, nu poate fi, totuși, trecută cu vederea. Ea ne incită la o meditație mai intensă asupra fenomenului, ceea ce nu exclude și unele obiecții de care este ea susceptibilă, obiecții

dintre care două cel puțin se cer imperios formulate și discutate.

Prima din ele ne va reține mai puțin, fiindcă am și semnalat-o de la început, și am văzut că se raportează la caracterul *anti-economic* al barocului. Sarduy desprinde din sensul cheltuielii, al risipei, al excesului, o formă exemplară de libertate, singura prin care spiritul poate da măsura integrală a capacităților sale. Pentru noi acesta nu este decît modul de afirmare al *iluziei inadecvate*, aplicate adică la planul economic al vieții. Recunoaștem aci unul din indiciile distinctive ale *declinului* sau, în orice caz, ale unor condiții precare, de existență primejduită. O asemenea expresie barocă a risipei și excesului presupune două obiective opuse, legate totuși prin factorul comun al incertitudinii, al aventurii și al riscului. Primul închipuie cufundarea în plăceri a disperatului care nu mai are nimic de pierdut, și azvîrle totul. Al doilea obiectiv este acela pentru care risipirea în desfătări se constituie numai ca un simplu resort de declanșare a *strălucirii* defensive. De multe ori se trăiește confuzia echivocului între aceste țeluri opuse. Într-o asemenea oscilație singurul element cert de trăire este acela al *riscului*, prin care se poate ajunge, desigur, și la realizări colosale, neîntrecute.

A doua obiecție, care ne va preocupa mai mult, se adresează fenomenelor numite de Sarduy „recăderi", adică repercusiuni, în speță ale științei asupra artei. Noi considerăm, dimpotrivă, că asemenea „recăderi" sau răsfrîngeri vin în esență de la faptul nemijlocit al *vieții*, în aspectul ei baroc, *anti-econòmic*, unde acționează primordial

iluzia inadecvată. Doar în cazuri cu totul parțiale și izolate se poate vorbi și de o repercusiune directă a științei asupra artei, cum ar fi, bunăoară, chiar un exemplu invocat de Sarduy. El amintește că numai la doi ani după ce Galilei descrie în *Sidereus nuncius* suprafața lunei, privită prin luneta pe care tocmai și-o construise, prietenul său, pictorul florentin Lodovico Cardi, pictează o *Înălțare a Fecioarei*. Astrul lunar pe care calcă Maria în actul ascensiunii, așa cum cerea iconografia tradițională, nu mai este un cerc imaculat, ca în tablourile de pînă atunci. Luna apare în lucrarea lui Cardi ca o fotografie luată de pe nava cosmică Apollo, în chipul unei suprafețe sferice, ciuruite de cratere. Faptul coincide, dealtfel, nu numai cu descrierea lui Galilei, ci și cu cunoscuta mutație de accent barocă de pe puritatea *formei* pe coruptibilitatea *materiei*. Desigur că se pot ivi mai multe exemple de acest fel, toate deopotrivă de valabile, însă cu un circuit la fel de redus, și cu o funcțiune la fel de izolată.

La fenomenele epocale de larg răsunet, legate mai apropiat de risipa barocă, așa cum ar fi înlocuirea cercului prin elipsă, credem că nu mai este vorba de o repercusiune a științei asupra artei. Aceasta în ciuda unui întreg arsenal de exemple demonstrative care ar arăta contrariul. Într-adevăr, după descoperirea lui Kepler a drumului planetar în jurul soarelui, motivul elipsoid sau oval va inunda întreaga artă barocă. Ea se va extinde la planul spațiilor interioare, la decorațiile plafoanelor, la medalioanele arhitectonice, la ferestrele *oeil-de-boeuf*, pînă și la desenele diferitelor incrustații de mobilier.

Adesea această schemă eliptică — bicentrată — a barocului se va opune celei circulare, clasice, unicentrate a Renașterii. O asemenea distincție poate fi urmărită pînă și la detaliile cele mai neașteptate, chiar pînă la forma unor tablouri. Așa, de pildă, în Renaștere, vestita *Madonna della sedia* a lui Rafael, *Madonna Doni* a lui Michelangelo, *Apolo, Midas și Pan* sau *Endimion* ale lui Cima da Conegliano se configurează toate în rotunjime. Dimpotrivă, forma unor tablouri baroce, cum ar fi *Dansul de amorași* al lui Francesco Albani (1570—1660), maestru al școalei bologneze, este oval, și anume în orizontalitate. Am ales spre ilustrare această lucrare și pentru o altă trăsătură semnificativă pe care o prezintă. Hora copiilor înaripați în jurul unui copac, în loc să se lege circular, așa cum cere în mod obișnuit o asemenea figură dansantă, este pînă și ea elipsoidă. Credem totuși puțin probabil că această invazie de elipse în atîtea registre s-ar fi constituit ca repercusiune a descoperirii lui Kepler. Ne menținem la părerea că și orientarea științei și aceea a artei își primesc concomitent îndrumarea de la stilul *anti-economic* al vieții însăși, atît de cheltuitoare, de *inadecvat iluzorie* în vremea barocului. Să vedem mai întîi dacă rezistă un prim argument al nostru.

Ne referim la faptul că, înainte cu mult de 1609, cînd apare *Astronomia nova*, lucrarea unde Kepler enunță legea mișcării planetelor, putem admira frecvența continuă a ovalelor impecabile cu care se prezintă figurile, îndeosebi feminine, ale lui Greco. Chipul *Magdalenei penitente* de la Filadelfia sau al Mariei din *Buna-Vestire* de la Madrid se deosebesc vizibil de fețele tot atît de

perfecte, însă cvasi-circulare, de Renaștere, din pictura lui Rafael. De asemenea cele două focare — fatal separate — de „înțelepciune" și de „nebunie" din configurația lăuntrică a lui Hamlet sau a lui Don Quijote, ne face să vedem „deformat", în elipsă, cercul de gînduri, de simțiri și de acțiuni, cristalizate în jurul acelor nuclee centrale. Dimpotrivă clasicul Harpagon este unicentrat, așa încît rămîne strîns închis în cercul perfect al avariției sale. Dar atît *Hamlet* cît și primul volum din *Don Quijote* apar mai înainte de *Astronomia nova*.

Cu toată forța convingătoare a acestor exemple, ne vedem totuși constrînși să recunoaștem că ele nu pot să clatine poziția lui Sarduy. Distinsul cercetător nu neagă existența posibilă a unor asemenea anticipări. Deși știința este aceea de la care pleacă repercusiunile asupra artei baroce, totuși „nu există o formă primă" a uneia sau alteia. În cazul de față Sarduy folosește o afirmație captivantă prin paradoxul ei. „Cîteodată, spune el, cauza vine *după* efect, și sosia *înainte* de modelul său". Sarduy argumentează aci în limbaj *radiofonic*, menționînd fenomenul produs de „camera ecourilor" la posturile de emisiune. Orice receptor își poate da seama de acest fenomen cînd îl aude anunțat pe cel ce urmează să vorbească. „În asemenea momente, precizează Sarduy, ecoul cîteodată precedă vocea". Observația este, desigur, valabilă numai pentru cazurile în care vocea respectivă urmează imediat. Pe planul mare al istoriei acest „imediat" poate să însemne și cîțiva sau chiar cîteva zeci de ani, așa cum se întîmplă și cu exemplele noastre artistice ce precedă descoperirea lui Kepler.

Sarduy n-a prevăzut, însă, că există şi alte „camere de ecouri" într-un trecut de sute sau chiar mii de ani, aflate în zone străine, depărtate, şi care, în nici un caz, n-au putut să anunţe vocea ştiinţei din marele moment al barocului. Ne referim la cadrele mai vechi ale stilului din aria tiraniilor orientale, sau şi din alte regiuni. Astfel, în India, unul din leagănele cele mai vechi ale barocului, unde, desigur nu lipseşte nici motivul circular, se revarsă, totuşi, şi o infinitate de apariţii ale elipsei. Schema elipsoidă se identifică în nimbul oval al lui Buda, aşa cum ilustrează, bunăoară, toate numeroasele sale reproduceri din templul rupestru de la Elura, apoi în spătarele uvrajate ale tronurilor sale, constituindu-se ca fundaluri ale sculpturilor ce-l reprezintă aşezat, în sfîrşit, în unele capiteluri din lespezi plate, cum ar fi al sanctuarului *(stûpa)* de la Sânchî. Tot aci, în relieful bogat de pe un pilastru se decupează şase pomi fructiferi de soiuri indiene diferite (v. Albert Grünwedel, *Budhistiche Kunst in Indien*, ed. II. Berlin—Leipzig, 1920), ale căror ramuri se închid în şase elipse convexe, nici una la fel cu alta. Mai putem adăuga că, în arhitectura indiană, stilul indo-arian, care înlocuieşte sanctuarele piramidale, în trepte, prin alcătuiri curbilinii, se încheagă în uriaşe turnuri elipsoidale — figurînd modelul oului primordial, ilustrat în *Catapathabrahmana* — aşa cum ar fi templul lui Siva de la Bhuvanesvar.

Nu mai puţin, în civilizaţiile înaintate precolumbiene motivul elipsei se bucură de o largă difuzare. Dacă în desenele sau reliefurile aztece această formă se află încă

în concurenţă cu schema circulară, în arta *maya* formele ovale devin aproape sufocante. Ele se insinuează şi în cele mai mărunte detalii din acele motive labirintice, încadrate în categoria pe care am numit-o a *decorativului-arhipelag*. Dar uneori chiar şi în schiţele simple, cu contururi sumare, amănuntele elipsoide se îngrămădesc pe alocuri, cu funcţiune compensatorie, de agrementare barocă. Aşa ar fi, bunăoară, la o frescă din Bonampak, rostul minusculelor pete ovale, diseminate neregulat pe blana de panteră cu care se vede împodobit unul din demnitari.

Dacă ne întoarcem iarăşi la orientul asiatic, ne solicită, de astă dată, tapiseriile de artă din aceste regiuni. În ţesăturile de Persia sau de Belucistan apare reprezentativă elipsa baroc festonată. Foarte adesea motivele stilizate de rozete, de flori, de roţi, de stele, toate cu opt braţe au spiţele laterale, în orizontală, mai scurte decît cele verticale, aşa încît perimetrul care le închide nu mai este rotund, ci oval.

Credem inutil să mai prelungim seria ilustrărilor, fiindcă n-ar mai adăuga nimic la concluzia care rezultă şi din cele prezentate pînă acum. Toate aceste numeroase exemple, ieşite din mari depărtări temporale şi spaţiale, exclud ipoteza „camerei de ecouri". În artă, trecerea de la intuiţia dominantă a cercului la aceea a elipsei nu se revendică de la o descoperire ştiinţifică, ci direct de la viaţă, atunci cînd ea îşi dezvoltă preferinţa faţă de aspectele cheltuitoare ale naturii în locul celor econome. Viaţa, în asemenea cazuri, îşi deplasează interesul de la liniile simple, cu caracter exemplar, ale ordinei cosmice la cele

complexe, aproape labirintice, ale furnicătoarei lumi organice.

Dintre aceste două tipuri de interese primul se îndreaptă către tot ceea ce prezintă o marcată economie de forme și mișcări. Se identifică aci, în primul rînd, intuiția circulară pe care o primește omul de la astre și de la elemente, intuiția soarelui, a lunei, a boltei cerești, a orizontului format de suprafața întinsă, plană, a pămîntului sau a apei. În cazul deplasării lor toate aceste aparențe rotunde, unicentrate, relevă mișcări deopotrivă de economice, adică simple, ciclice, previzibile. Este, deci, firesc ca, și în artă, tot un fenomen prin excelență economic, așa cum se arată a fi clasicismul, să adopte, cu titlul suveran de esență, schema lor circulară.

În fazele de declin istoric această ordine își pierde mesajul deținut în epocile clasice. Pentru o conștiință pătrunsă de caracterul van și pieritor al lumii, sensul etern al regularității, al echilibrului rotund, îi apare obositor, sărac, monoton, exterior. Cînd Hamlet exclamă că „lumea a ieșit din țîțîni", adică din axul echilibrului ei circular, el prinde inclusiv mișcarea din sine însuși, adică a omului care și-a pierdut unicitatea centrului conștiinței. Deși formulează critic-amar acea idee, putem spune cert că eroului shakespearian nu i-ar mai prezenta nici un interes o lume clasică, „reintrată în țîțîni". Intuiția omului baroc se îndreaptă către variația efemerului, către lumea organică, îndeosebi animală, unde natura *se cheltuiește* în sute de forme trecătoare, plasticizate în acele materii coruptibile, care nu oferă nici un suport solid existenței. Obiectul cu caracter simbolic, primordial, al

acestei noi priviri către ipostaza *risipitoare* a naturii este *oul*, de unde se trage însuși numele formei *ovale*, bicentrate.

De aci atenția perioadelor baroce, îndreptate către alcătuirile efemere ale organicului, se exprimă în forme cu precădere elipsoidale, sub chipul unor frunze, petale, ciorchini, ale unor trunchiuri de pești, de păsări, de mamifere cu trupul alungit. Dacă ne-am opri numai la marele moment al stilului, acela căruia i se atribuie absorbirea directă a descoperirii lui Kepler, am vedea că nicicînd pînă atunci în arta europeană flora și fauna n-au fost mai frecvent și mai pasionat prezentate. Îndeosebi aspectele lumii animale creau omului din veacul al XVII-lea o adevărată schemă mentală a elipsei. Aceasta apare cu o bogăție extremă în cele mai variate registre ale barocului, de la grafica fantastică germană a timpului pînă la pictura flamandă animalieră, sau la aceea de „naturi statice". În sculptură abundă de asemenea calul, delfinul, motivul cochiliform. Aceluiași regim *organic*, de predilecție elipsoidă, se vede supusă și ființa umană, scrutată în *materialitatea* ei coruptibilă.

În ceea ce privește omul, trebuie să aducem și evocarea cadrului opus, care să lumineze, prin contrast, acest unghi de vedere al barocului. Am avea aci de precizat că antropocentrismul perioadei precedente, a Renașterii, nu exprimă o idee organică, ci una cosmică. Omul este centrul creațiunii, închipuită încă economic, rotund, în acea vreme. Ne apar aci reprezentative „Stanțele" lui Rafael, înscrise în niște imense deschideri semicirculare. În vestita *Școală de la Atena*, Platon și Aristotel — ne-

atinse modele umane și, ca atare, expresii supreme ale antropocentrismului — coboară pe raza verticală a jumătății de cerc tocmai către acel punct central „al lumii", pe care urmează să-l ocupe. Situarea deasupra organicului este una din formele de magnificare a omului în Renaștere. Dar însăși alcătuirea sa trupească îl proiectează în perimetrul unei rotunde desăvîrșiri, la fel cu aceea al cărei centru se constituie. Aci devine elocventă celebra schiță a lui Leonardo, unde omul, prin deschiderea largă a membrelor superioare și a celor inferioare, se înscrie într-un cerc perfect. Desenul capătă un caracter simbolic pentru mentalitatea Renașterii. Omul își realizează adevărata integritate nu în obișnuita sa ipostază organică, ci cînd își deschide, în toate direcțiile, cele mai înalte posibilități, pînă la punctele extreme, ce le poate atinge.

Or, în baroc ființei umane i se retrage investitura de focar cosmic. Acum ea apare desacralizată, redusă, în mare parte, la organicitatea sa carnală. Și aceasta chiar și în clipele sale de extaz, cînd omul urmărește să se înalțe deasupra lui însuși, așa cum încearcă să-l prezinte îndeosebi pictura spaniolă, în unele aspecte ale sale. Idealului antropocentric circular îi ia locul schema elipsoidală, privită cu aceeași atenție ca și la celelalte viețuitoare, în toate varietățile sale somatice și anatomice. În sensul acestei scheme își vor impune relieful izolat detaliile pe care arta Renașterii și, îndeobște, clasicismul le resoarbe *economic* în unitatea ansamblului. Va reieși, astfel, accentuat nu numai ovalul feței, ci și al deschiderii

oculare, al gurii, al pavilionului auricular. Organele interne, aproape toate elipsoide, vor apărea și ele direct sau mascat ca motive artistice, de la variata stilizare a inimii pînă la aceea a încăperii uterine, unde se formează fătul. Iată de unde — opuse modelului circular clasic — provin motivele ovale ale barocului, legate de toată trena însoțitoare a trăsăturilor adiacente, simțul efemerului și al inconsistenței, intuiția pătrunzătoare a materiei, trăirea viscerală. Anticiparea lui Galilei și descoperirea lui Kepler au fost orientate de specifica schemă formală a momentului trăit de ei. Acești mari oameni de știință nu le-au mai vorbit elementelor în uzatul lor limbaj clasic, ci în limbajul organic al barocului.

Părăsind, pentru moment, problema delimitată a elipsei, ne putem întreba dacă nu există cumva alte căi prin care știința s-ar repercuta totuși asupra artei baroce. Argan, bunăoară, susține o asemenea repercusiune în ceea ce privește *metoda*. El vede în baroc nevoia unei „redefiniri" a artei în funcțiune de anumite îndreptare deschise de știință. Într-adevăr, acum se situează un accent fundamental pe faptul experimentului și al *tehnicii*. Toate indiciile arată, însă, că aceste elemente de metodă s-au dezvoltat concomitent în știința și în arta barocă, provenind, în amîndouă cazurile, de la exigențele de moment ale *vieții*. Am spune că tehnica se dezvoltă pentru a satisface propensiunea către risipă a acelei vremi pătrunse de spirit *anti-economic*, în care *iluzia inadec-*

vată simte nevoie de tot ceea ce comportă *cheltuială*, adică de *noutate*, de *originalitate*, de *materie*, de *mult* și de *mare*. Această neobișnuită lăcomie nu mai poate fi săturată prin mijloacele și perspectivele date de optica Renașterii. Se cere acum un *altceva* care să transgreseze registrul îndeosebi *economic* al spiritului renascentist, așa cum s-a văzut el imprimat și în artă de către rafinații bancheri florentini și sienezi. Se apelează, de aceea, la facultatea ingeniozității, a inventivității, a abilității născocitoare, căreia i se garantează o perspectivă infinită, prin absoluta emancipare de sub tutela oricărei restricții financiare. Or spiritul ingenios, inventiv, inovator este tocmai acela ce guvernează fenomenul *tehnicii*.

Această nouă orientare metodică a artei poate să creeze, pentru optica de astăzi, aparența unei repercusiuni venite de la știință. Noi n-am subscris, însă, la injoncțiunile unei asemenea aparențe. Aceea care simte nevoia de risipă este, oare, știința sau viața însăși ? După toate cele expuse mai sus, răspunsul vine de la sine. Am stabilit, doar, că, pentru a fi satisfăcute exigențele *vieții* baroce, aceasta face apel la spiritul inventiv al tehnicii. Acum mai este, însă, ceva, care-și cere precizarea. Nu trebuie, anume, să ne deruteze nici termenul *tehnică* printr-o eronată contaminare de la sensul său curent de astăzi. Cuvîntul τέχνη (téhne) înseamnă în primul rînd *artă* și numai după aceea *știință*, însă și aceasta într-un sector umanist, apropiat de cel artistic, cum ar fi al retoricii sau al gramaticii. Un asemenea sens n-a dispărut, dealtfel, nici astăzi, cînd se vorbește, într-o accepție cu

totul deosebită de cea științifică, despre tehnica unui tablou sau a unei compoziții muzicale.

La ce înțeles al ei, cu titlul funcțiunii dominante, ne referim pentru momentul barocului ? Putem răspunde aci fără ezitare că tehnica *artistică* este aceea ce va da satisfacție freneziei cheltuitoare pe care o relevă *viața* perioadei respective. Dominația ei este perfect explicabilă. Tehnica științifică, închisă încă în experiențele sale izolate, nu și-a însușit pe atunci puterea difuzării în conștiințe, putere deținută tocmai de rivala sa artistică, prin concursul căreia s-au creat atîtea *meraviglie*. După observația ascuțită a lui Argan, abia în iluminism, funcțiunea științei va înlocui arta, răpindu-i acea forță de-a penetra atmosfera unei epoci, de care se bucurase în baroc concurenta sa. Am mai avea, însă, de precizat, că, în varianta sa științifică, tehnica, inclusiv cea contemporană, nu va mai exista ca vehicul al risipei, ci, dimpotrivă, al economiei, ceea ce n-ar fi intrat nici în vederile lui Galilei nici ale lui Kepler, dispuși să acorde întîietate elipsei în locul cercului.

Așadar, tehnica artistică a barocului este un mijloc de sporire a plăcerilor, în speță de îmbogățire a senzațiilor. Implicit devine și un instrument al cheltuielii, în acord cu exigențele vieții însăși din acel moment. Că risipa sau „zvîrlirea" bunurilor, odată cu sensul anti-economic al vieții, apar „în funcție de plăcere", constituie un fapt cunoscut cu mii de ani înainte de Sarduy, și anume tot în cadrele baroce, unde atîta doar a mai rămas omului cînd a constatat că totul este deșertăciune. „De vin de mult preț — spune cartea *Înțelepciunii* — și de miruri

binemirositoare să ne umplem... Să ne încununăm cu flori de trandafir..." Într-adevăr, în cadrele rafinate de îndelungă evoluție istorică, plăcerea presupune numai o acțiune de consum, de risipă a lucrurilor „de mult preț", de „umplere" cu ele, dar în nici un caz de investire productivă, cînd, în conștiința *declinului* sau a *precarității*, clipele vieții sînt atît de puține și atît de scurte.

Această vedere hedonistă cuprinde, însă, numai o singură valență a barocului, aceea de *desengaño*, de deziluzionare, potrivit principiului care susține că totul este deșertăciune. În trăirea de la baza stilului mai există, totuși, și alternativa opusă, aceea a cufundării în iluzie, odată cu impulsul salvării prin *strălucire*, care constituie armura marilor declinuri. Oare această virtute a *arătării*, a splendorii defensive care ia ochii, nu prezintă o tot atît de importantă sursă de cheltuieli, în trăirea barocului ? De aceea vederea lui Sarduy, care face să depindă totul numai de sensul unei plăceri lucide, ni se pare incompletă, univalentă. Este adevărat că, de multe ori, cele două valențe ale declinului — hedonismul cu un substrat de disperare, și speranța de salvare defensivă prin strălucire — coincid, se suprapun sau creează doar un mic spațiu de oscilație între ele. Chiar și exemplele pe care le-am folosit mai sus din cartea *Înțelepciunii*, „mirurile binemirositoare" și „încununarea cu trandafiri", sînt totodată mijloace ale *delectării* și indicii ale *splendorii*. La baza folosirii lor poate sta trăirea complexă a unei „speranțe disperate", prin care anumite cadre rafinate, aflate sub semnul amenințării și al sfîrșitului, riscă orice incredibilă *cheltuială*. În principiu, însă, cele două

valențe ale excesului și risipei — pe de o parte, plăcerea cultivată de cel ce nu mai are nimic de pierdut, iar pe de altă parte, strălucirea întreținută de cel ce continuă să se apere — rămîn categoric distincte și separate.

În sfîrșit, în cu totul altă ordine de preocupări, mai avem de formulat o ultimă obiecție față de subtilele vederi ale lui Severo Sarduy. Plecînd de la aspectul economic sau, mai curînd, anti-economic al vieții — noi am spune, de la miezul însuși al *iluziei inadecvate*, de unde s-ar autoriza atît știința cît și arta barocă — Sarduy se oprește numai la înlocuirea cercului prin elipsă, care presupune *cheltuiala dublă* a două focare. Este adevărat — după cum s-a și văzut — că motivul elipsoid dezvăluie o imensă varietate de aplicări artistice în acel cadru. Cu toate acestea ne surprinde că Sarduy n-a coborît mai adînc pe scara unei supralicitări progresive a risipei.

Printre trăsăturile esențiale ale acestui stil, noi am surprins încă de la început, excesul cantitativ, *multul* și *marele*. De pe o poziție economică, acestea apar ca indicii supreme ale risipei. Ideile pe care le-am cuprins în expresia sintagmatică a *acumulării de forme* sau a *multului nediferențiat* au ca precedent, îndeosebi în regiunile tropicale și subtropicale — cu modelul Indiei în frunte — o imensă cheltuială a naturii însăși, care se dezlănțuie într-o continuă risipă a roadelor sale. În marele moment al barocului european, această risipă telurică — intens îngroșată prin contactul viu și multiplu cu mediile tropicelor — își află contrapartea uranică în universul acentrat al lui Bruno, cu infinitul său număr de constelații. În asemenea perioade omul devine

deosebit de sensibil la senzaţia de abundenţă cantitativă şi dimensională. El trăieşte în complexul anti-economic al vieţii, pe de o parte pentru a savura scurtul răgaz ce i-a mai rămas într-o fază de declin, iar pe de altă parte pentru a-şi făuri o fortăreaţă de apărare din strălucirea pe care o face să scapere această abundenţă. De aceea, o risipă ilimitată de cuvinte, de imagini, de obiecte, de materii preţioase, de monumente, se uneşte omogen cu o risipă de lucruri mai puţin semnificative, dar totuşi scumpe, din existenţa curentă a omului, formînd, pe acelaşi plan *anti-economic*, numitorul comun al contopirii dintre artă şi viaţă.

INTERFERENŢA ARTELOR

Relaţiile *externe* ale artei baroce cu medicina, cu rădăcinile retoricii, în sfîrşit, cu viaţa însăşi în integritatea ei — obiectul preocupării noastre din ultimele două capitole — se completează firesc prin contribuţia raporturilor ei *interne*. Este vorba, în cazul de faţă, de interferenţa existentă numai între diferitele domenii artistice. Pentru a trata noua materie se cere să luăm în discuţie o trăsătură pe care am omis-o intenţionat în capitolul precedent.

Acolo am spus numai să spiritul baroc al risipei se dezvoltă prin desconsiderarea plenară a oricăror investiţii productive. Aceasta nu exclude, însă, tendinţa acumulării de bunuri, care este cu totul altceva. Risipa nebunească de aur din Spania barocă apărea corelativă cu îngrămădirea acestui metal venit de peste ocean. Un fenomen similar se putea surprinde şi în alte cadre baroce. În marile tiranii orientale risipa fastuoasă avea în bună parte, ca bază, aglomerarea de bunuri, însuşite de acele tiranii de la aşezămintele supuse. Fenomenul

apare întocmai și în cazul cheltuielilor exorbitante ale unor împărați romani. Este un simptom tipic baroc, inexistent, bunăoară, în mediile clasice. Așa ne explicăm faptul că în Grecia din veacul al V-lea î.e.n. tipul neîntrecutului posesor de comori nu era luat din lumea elenică, ci din aria străină a tiraniilor orientale. De-atunci, de la Herodot, a rămas și pentru secolele următoare exemplară figura lui Cresus.

După un apreciabil stagiu de evoluție, cel amenințat sau numai obsedat — chiar subconștient — de spectrul propriei dispariții este mai totdeauna lacom, și tinde să acumuleze. O asemenea trăsătură îl stăpînește în aceeași măsură în care i se dezvoltă și opusa patimă a risipirii. Prin amîndouă aceste trăsături perioadele baroce supralicitează prețul existenței lor, și își creează dintr-însele un suport de compensație la conștiința precarității.

În capitolul precedent am privit *numai* risipa, fiindcă aceasta a fost singura care să dețină o funcțiune efectivă în întrepătrunderea dintre *artă* și *viață*. Ele se sprijină reciproc nu printr-un adaos aglomerativ, ci numai prin mărirea capacității și debitului de risipire. Slăbirea sau chiar dispariția limitei ce le separă, departe de a prezenta un fenomen de *umplere*, de *acumulare*, constituie unul de *deșertare* și dintr-o parte și din alta. Viața se *cheltuiește* în artă, și arta în viață. Relațiile creațiilor tipic baroce cu un domeniu străin de cel artistic nu înseamnă acumulare, ci exclusiv risipă.

Să luăm, bunăoară, exemplul utilizat într-unul din capitolele precedente, al personajului pictat de la Villa d'Este din Tivoli, care creează impresia întîlnirii cu o

ființă vie. În acest caz, viața se risipește, prelungindu-se într-o simplă și gratuită amăgire, unde ea nu mai există efectiv, iar arta se risipește într-un tot atît de gratuit adaos, dincolo de limita efectivă a ființei sale. Se satisface, însă, și într-o parte și în alta, nevoia de risipă, ca agent al plăcerii, al șocului agreabil, al delectării cu care se absoarbe o *meraviglia*.

În cazul relației interne — numai dintre arte — fenomenul devine altul. De astă dată nu se mai exprimă doar o *risipă*, ci și o *acumulare*, ca resursă *vizibilă* a acelei risipe. Să luăm, bunăoară, *Răstignirea* lui Bussola de la Varese, acel tablou în teracotă, la care contribuie deopotrivă sculptura și pictura. De astă dată se deschide, într-adevăr, o neobișnuită risipă de senzații. Dar tot neobișnuită este și acumularea intenționat reliefată a două arte, ceea ce face să nu rămînă în afară, ci să se integreze în cîmpul receptării și sursa dublă de unde se desprinde direct proporțional acea risipă. Domeniile apar, desigur, *distincte, dar* nu și *străine*, reclamînd ambele deopotrivă o înregistrare în sens artistic. Existența concomitentă a amîndurora înseamnă o acumulare spre densificarea aceluiași registru, iar nu o exclusivă risipire, ca aceea a artei în viață și a vieții în artă, unde se pierde atîta prin inadecvarea planurilor. Se înțelege, deci, că această precizare complimentară nu poate fi valabilă decît pentru capitolul de față.

Relațiile artelor între ele — în exclusiva lor zonă — contribuie, deopotrivă, să adîncească și distincția dintre

concepția barocă și cea clasică. Sub acest aspect clasicismul condamnă nu numai risipa, potrivit spiritului său econom, ci și acumularea. Contrariu barocului, el prețuiește munca asiduă și precis reglementată, fiind conștient că pe o asemenea cale nu se poate ajunge la un mare volum de bunuri, obiectiv pe care conștiința clasică l-ar dezaproba categoric. Bineînțeles că, în raportul exclusiv dintre arte, nu mai este vorba de efectivul sens originar al economicului, ci numai de cel derivat și extins la aria generală a *multului* și *puținului*, în accepția lui Severo Sarduy. Barocul subscrie la primul termen al acestei antinomii. El comasează, adună, face continuu să prolifereze în aceeași operă diferite genuri și categorii estetice, ca în dramaturgia lui Lope de Vega, sau diferite domenii artistice, ca în amintita lucrare a lui Bussola.

Clasicismul nu permite acumulări de acest tip, pe care refuză a le mai atribui artei. Condamnarea estetică a unor asemenea concentrări de domenii sau de genuri, pe temeiul că ar fi alcătuiri hibride, se asociază cu vestejirea lor de pe o poziție etică. Comasarea de arte se consideră, din acest unghi, ca încălcare frauduloasă a unei convenții obligatorii pentru artist, căruia nu-i este permis să se sustragă de la dificultățile creației, și să-și substituie eforturile prin succedaneul căutării de efecte facile. Ne-am imagina aci legitima indignare a alergătorului de la Maraton, care s-ar vedea concurat de un călăreț, ajuns înaintea lui spre a da vestea victoriei. Totuși, în cazul barocului nu este vorba de o fraudă, ci de un nou sistem de convenții artistice, care nici nu se măsoară, nici

nu intră în competiție cu cel dintîi, fiindcă merge în altă direcție, și urmărește cu totul altceva. Dacă acest stil nu se bazează, asemenea clasicismului, pe agonisire cumpătată și pe economie, ci, dimpotrivă, pe folosirea concomitentă a *acumulării* și *risipei*, el dispune de rațiuni temeinice pentru a proceda astfel. Este substratul *defensiv*, căutător de uniuni și alianțe, în speță de interferențe ale artelor, ceea ce alcătuiește și conținutul *relațiilor interne*, pe care se fundează barocul artistic.

Deși cunoscută de multă vreme, această interferență ar putea să ne apară confuză în aparenta ei complexitate. Vom căuta, de aceea, să detectăm într-însa o anumită ordine, care să ne călăuzească. Această tentativă de clarificare ne descoperă trei grade distincte în interferența barocă a artelor. Primul este al conlucrării prin asociere exterioară, cînd fiecare termen al relației își păstrează în ansamblu propria identitate. Al doilea grad privește amestecul sau chiar contopirea totală a artelor ce se conjugă. Identificăm aci trecerea de la *exosmoză* la *endosmoză* în relațiile dintre domenii artistice diferite. În sfîrșit, al treilea grad fixează intrarea completă a unei arte în altă artă. La suprafață acționează vizibil numai aceasta din urmă, dar nu prin mișcările sale autonome, ci prin propulsarea pe care, dinlăuntru sau din adînc, i-o transmite cea dintîi. Vom privi pe rînd toate treptele astfel indentificate.

Primul grad, acela al exosmozei sau al conlucrării prin asociere exterioară, evocă, în primul rînd, comple-

xele fascicule artistice legate de spectacol, de la ceremonialurile fastuoase din cadrul tiraniilor asiatice pînă la marile reprezentații scenice. Toate expresiile de acest tip, manifestate în alaiuri pompoase, gale festive, decoruri strălucitoare, grandioase *arătări* teatrale, culminează — prin variația lor nesfîrșită — chiar în momentul mare al barocului. Unele inițiative noi, cum ar fi a operei muzicale, îmbogățesc accentuat o tendință atît de specifică pentru acea perioadă. Dar desigur că nu numai alcătuirile legate de spectacol se cuprind într-o atare categorie. Asocierea unor arte diferite pentru a conlucra convergent, păstrîndu-și fiecare din ele propria individualitate, poate avea loc și în afara creațiilor care reclamă o masă de spectatori. Așa a fost și cazul cu *Răstignirea* lui Bussola, unde totuși caracterul teatral nu poate fi negat.

Există, însă, și exemple cu mult mai ample în această privință. De fapt ideea de *Gesamtkunstwerk* (operă de artă totală), idee formulată cu mult mai tîrziu de romanticii germani, își află cu anticipație realizarea în baroc. Așa, bunăoară, despre unul din ultimele mari monumente baroce, *Fontana Trevi* din Roma, opera lui Niccola Salvi, un istoric al artei ca Giuseppe Delogu (în *Italienische Bildhauerei*, Zürich, 1942) afirmă următoarele : „«Fîntîna» a devenit un simbol al barocului, în care toate artele își dau mîna într-o operă de artă totală («*Gesamtkunstwerk*»), mișcare și sunet, culoare și strălucire, arhitectură și sculptură, forme abstracte și forme naturaliste, lumină și umbră. Totul conlucrează în această vijiitoare, sălbatec mișcată fîntînă monumentală ; se desprinde o întreagă orchestră de forme și sunet, covîrșitorul final

al unei epoci mari". Din ampla evocare a lui Delogu trebuie să reținem că, în cadrul unei „opere totale", artele, pentru a realiza un efect spectaculos, numai „își dau mîna" dar nu merg mai adînc în atingerea dintre ele.

Această simplă atingere exosmotică se continuă cu următorul grad de interferență, acela al endosmozei. De astă dată contactul artelor merge către un amestec mai intens, uneori pînă la contopirea lor totală într-un aliaj ambiguu. Cea mai indicată axă și polarizatoare a acestei uniuni se arată a fi arhitectura. Ea creează adesea echivocul între propria sa identitate și aceea a altei arte, care tinde să o substituie. O asemenea raportare ar reieși, printre altele, și din sugestivele exemple pe care le folosesc Claude Arthaud, François Hébert-Stevens și François Cali în *Arta conchistadorilor* (trad. Marcel Petrișor, Meridiane, 1972). „Nu s-a spus — se întreabă acei autori — despre Bernini că practică arhitectura în felul unui pictor, și despre Borromini că practică arhitectura în felul unui sculptor, vrînd să dea mișcare și viață zidurilor ?" Mai cu seamă această din urmă variantă, a raportării la sculptură, apare de o neobișnuită pregnanță. Astfel, tot în legătură cu arhitectura barocului italian, aceiași autori adaugă că „gustul concret al maeștrilor pentru alternanța concavului cu convexul, a plinurilor cu golurile, duce în mod necesar la un punct de vedere care interpretează întregul edificiu ca pe o statuie monumentală, ca pe un obiect care trebuie sculptat de la treptele portalului și pînă la vîrful clopotnițelor". Această concesie și chiar cedare a arhitecturii în fața sculpturii este una din formele de cedare ale viziunii cosmice de Renaștere în fața

celei organice baroce, așa cum am semnalat, într-un alt context, în capitolul precedent.

Ceea ce ne interesează momentan rămîne, însă, exclusiv faptul contopirii lor, care firește că nu are loc numai în Italia secentistă. În India, bunăoară, unele temple se arată a fi deopotrivă de reprezentative în ceea ce ne privește. Ele nu se mărginesc să creeze doar impresia unor uriașe promontorii-suporturi pentru o pădure de statui *(decorativul-pădure)*, ci merg mai departe. Prin înseși alcătuirile lor, aceste temple se prezintă modelate în forme atît de multiple, de nuanțate și de capricioase, încît, dacă n-ar interveni dimensiunile lor, ar părea că nu țin de arta edificiilor, ci se atașază sculpturii, orfevreriei, olăriei artistice, mobilierului uvrajat. În sfîrșit, arhitectura arabă de interior, cu cunoscutele ei stalactite, care atîrnă greu de plafoane împrumută încăperilor sale de *alcazar*-uri înfățișarea de grote sculptate. În ceea ce privește barocul colonial din Brazilia, autorii *Artei conchistadorilor* surprind următoarele: „Maeștrii ajung să se joace cu materialul, să-l modeleze în delir, și să transforme edificiul într-o uriașă sculptură abstractă." Desigur, că și reciproca acestei operații poate avea loc, și chiar în cadrul aceleiași creații artistice.

Astfel tot în *Arta conchistadorilor*, autorii acordă o atenție vădit accentuată lui Aleijadinho, genialul mulatru brazilian din veacul al XVIII-lea, sculptor și arhitect totodată, ca atîția artiști ai barocului. Ei reproduc un *Crist* sculptat de acest artist, statuie aflată la sanctuarul Bom Jesus de Matozinhas din localitatea Congonhas do Campo (Brazilia). „Barba încrețită" a personajului reproduce întocmai, fără nicio modificare, festoanele decorative, tăiate la margini, în frontispiciul unei catedrale baroce. În cadrul acestui stil sculptura și arhitectura ajung pînă la depășirea oricăror restricții care le-ar separa, substituindu-se adesea perfect una prin alta.

Mai există o specie de endosmoză cu sculptura și în pictura barocă. Fenomenul nu trebuie confundat cu exosmoza celor două arte, în felul *Răstignirii* lui Bussola. Ceea ce urmărim s-ar desprinde mai curînd dintr-o comparație cu pictura renascentistă. Pe cînd în arta picturală a Renașterii, la Rafael bunăoară, suprafața tablourilor reiese totdeauna netedă ca o oglindă, în baroc ea apare adesea ca o hartă în relief, cu munți și cu văi. Pictorul întrebuințează variat o pastă mai groasă pentru primul plan decît pentru fundal. Se poate surprinde un asemenea procedeu și la părțile luminoase spre deosebire de cele întunecate din clar-obscurul lui Rembrandt. Am spune că pictorul modelează, ca pe o ceară moale, pasta culorii în regiunile proeminente ale tablourilor. Procedeul, transmis și în alte stiluri, accentuat mai cu seamă tîrziu, în veacul nostru, își are prima origine în baroc.

Să trecem, în sfîrșit, peste alte exemple de endosmoză, și să privim, în același registru al *relațiilor interne*, ultimul grad de interferență. Am văzut, în această privință, că, sub aparența unei singure arte, mai lucrează și o alta, care, dinlăuntru, o propulsează pe cea dintîi. Este un fenomen care se întîlnește și mai tîrziu, dar care își are originea în tendința cumulativă a barocului. O singură artă vrea să cuprindă mai mult decît ceea ce îi oferă cu exclusivitate propriul domeniu. Recunoaștem aci o ten-

dință respinsă categoric de către clasicism. Este adevărat că artele care urmează idealul clasic au luat și ele ca îndreptar sculptura, însă i-au adoptat numai *metoda*, nu însăși *structura celulară*. Despre o poemă clasică spunem că ar fi sculpturală numai prin respectivul caracter lapidar, rezultat din *reducția materiei*, dar nu din componența ei abstract-sentențioasă, atît de străină de concretețea materială a sculpturii. Sub raportul strict al calității celulare, în clasicism o poemă este strict poetică, după cum și o pictură rămîne strict picturală, repetîndu-se aceeași relație pentru toate domeniile artistice. În baroc, dimpotrivă, prin însăși structura lor intrinsecă, se întîlnesc adesea poezii muzicale, arii picturale, peisaje poetice etc. În cazul de față o artă a intrat efectiv în altă artă, și de-acolo se impune integral celei care o cuprinde.

În această privință, unele sugestii ne vin de la Oswald Spengler, el însuși un gînditor modern de factură barocă. Printre altele ne atrage interesul considerațiile sale asupra unei *Venus* sculptate de Antoine Coysevox (1686), artist pe care Johanes Jahn îl va califica mai tîrziu drept un „maestru proeminent al barocului francez". Iată reflecțiile lui Spengler : „Să se compare *Venus* cea tupilată a lui Coysevox de la Luvru cu modelul ei antic de la Vatican. Este diferența dintre sculptura ca muzică și sculptura în sensul ei strict. Aci (la *Venus* a lui Coysevox, n.n.) felul mișcării, fluviul liniilor, curgerea înscrisă în însăși ființa pietrei pot fi descrise prin inflexiuni muzicale : staccato, accelerando, andante, allegro". Muzica, după Spengler, s-ar vedea cuprinsă și în alte arte vizuale — cu aceeași funcțiune de propulsoare lăuntrică a lor — îndeosebi în cadrul unui baroc tîrziu, de pe la finele marii sale etape istorice. „Ceea ce, adaugă el, se numește colorit — al unei gravuri, al unui desen, al unui grup sculptural — înseamnă muzică". În volumul de *acumulare* al barocului se integrează foarte adesea și acest fenomen de totală integrare a elementului muzical în cel plastic, care, nemulțumit numai cu propriile sale resurse, extinde pretutindeni polipii săi lacomi și anexează totul.

Sub acest ultim aspect, al *introducerii în sine*, simțul acumulativ nu aparține, însă, numai coordonatelor vizuale. În jungla extrem de stufoasă a artelor baroce orice momentană situație favorabilă vreunuia din domeniile artistice se vede imediat folosită spre a le cotropi pe celelalte, pentru ca, apoi, umflat din mai multe resurse, domeniul respectiv să-și reverse o nebănuită *risipă* de străluciri. În consecință, și reciproca exemplelor folosite de Spengler poate fi adevărată. De fapt, nici el însuși nu întîrzie să o ilustreze în felul următor : „Dar și în muzică trăim noi, sub impresiile sensoriale, o întreagă lume de alte impresii, încă de la discursul muzical *a capella* al stilului lui Palestrina, și apoi, în cea mai mare măsură, la Pasiunile lui Heinrich Schütz..." Este adevărat că Spengler continuă și cu unele nume mai noi, însă faptul că începe cu cei doi muzicieni amintiți, implică ideea că barocul este în muzica modernă inauguratorul acelor compoziții „în care toată plinătatea și adîncimea

vin la suprafață". Numirea lui Wagner ca punct final al evocărilor sale întărește și mai mult constatarea noastră. Este vorba de un fenomen ce se încheie într-o adevărată cunună barocă. Să vedem, însă, ce ne comunică „plinătatea și adîncimea" care „vin la suprafața" compozițiilor muzicale în cadrul acestui fenomen. Tot Spengler ne răspunde : „culori blonde, cafenii, întunecate, aurii, amurguri, piscuri în șir de munți depărtați, furtuni, peisaje de primăvară, orașe scufundate, figuri stranii" (Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlander*, ed. 1969, München). O întreagă lume vizuală este chemată să respire „la suprafață" prin vraja auditivă a muzicii moderne, așa cum s-a inițiat ea în marele moment al barocului.

Astăzi încă, în regiunile unde acest stil s-a prelungit indefinit, fenomenul poate fi înregistrat chiar sub ochii noștri. Am amintit fugitiv într-un alt capitol de pictorul Ernst Fuchs, protagonistul celei mai recente școli vieneze de pictură, aceea a *realismului fantastic*. Această formulă cuprinde una din variantele manieriste, sub care se ascunde prelungirea barocului în Austria. În substanțiala sa carte *Architectura Caelestis* (D.T.V. München, 1973), Ernst Fuchs descrie, printre altele, propria sa experiență la audiția unei arii de operă. „Am închis ochii, spune el, și atunci am văzut linii colorate, care, urmînd tonurile cîntării auzite, se schimbau necontenit dinaintea ochiului meu lăuntric." De astă dată artistul a putut el însuși să urmărească experimental că „liniile colorate" și rețeaua de „compoziții simetrice" nu sînt

altceva decît fantasme mute ale muzicii, care-și devorează matca sonoră, și își îngroașă, astfel, strălucirea și cu efectele ei.

În cuprinsul acestui al treilea grad de interferență am întîlnit exemple de sculptură și de pictură muzicală, precum și de muzică picturală. Desigur că seria ilustrărilor poate fi sporită și cu alte combinații de variante. Oricare, însă, ar fi ele, în lumina strictă a *metodei* se descoperă toate ca expresii ale *teatralității* baroce. Această teatralitate se relevă sub un alt aspect, mai restrîns și mai delimitat decît acela ce-am văzut că domină primul grad al interfuziunii. Acolo exosmoza, conlucrarea artelor prin asociere exterioară, privește noțiunea integrală de spectacol, unde se conjugă convergent travaliul atîtor specii de artiști, ca într-un *Gesamtkunstwerk*. În cazul de față, însă, teatralitatea se raportează numai la activitatea executanților, în primul rînd a actorului. Arta acestuia se vede destinată să introducă în sine o altă artă, fără de care artistul scenic nu-și poate exercita activitatea. În jocul său, el introduce și asimilează creația dramaturgului, deci o secțiune străină, aparținătoare literaturii, care-și va impune pe scenă propriile coordonate.

După cum se vede, în conceptul de *teatru* — cu excepția *commediei dell'arte* — interferența a două specii artistice distincte este obligatorie. Dimpotrivă, în cadrul *teatralității*, noțiune aplicată la alte arte ce urmăresc relații similare aceleia dintre dramaturgie și jocul scenic, conjugarea se dezvoltă ca efect al unei opțiuni libere, al unei exprese predilecții teatrale, îndreptate către acumularea

cerută de scenă. Astfel, o muzică picturală, o poezie muzicală, un peisaj poetic etc., sînt la origine expresii ale unei asemenea teatralități baroce. Arta determinată printr-un substantiv îndeplinește funcțiunea actorului, iar cealaltă exprimată, printr-un adjectiv, deține rolul dramaturgului, ale cărui coordonate îl însuflețesc pe interpret și îl fac să vorbească. Să luăm un exemplu mai vast, neraportat numai la una sau două personalități, ci la un întreg filon de creație barocă. Ne gîndim la marii peisajiști din veacul al XVII-lea, de la Adam Elsheimer pînă la Salvator Rosa, fără să mai vorbim de renumiții reprezentanți flamanzi și olandezi ai genului. Aproape toți interpretează prin *pictură* vasta *poezie*, pe care le-a inspirat-o natura, starea poetică fiind *prima* trăire artistică a omului în contact cu elementele. Credem că demostrația noastră nu mai reclamă, în această privință, alte exemple.

Așadar, în relațiile interne, care privesc exclusiv sprijinul mutual ce și-l acordă una alteia artele baroce, am consemnat că există trei grade de uniune între ele. Este vorba de conlucrare exterioară sau exosmoză, care culminează în tipul *operei totale*, de endosmoză sau contopire într-o singură pastă, și, în sfîrșit, de asimilarea unui domeniu artistic în altul, urmîndu-se procesul pe care l-am arătat mai sus. Desigur că și această *acumulare* de arte, în aceeași proporție cu creșterea *risipei* de strălucire, este — spre deosebire de fermele tendințe separatoare și econome ale clasicismului — tot un indiciu al declinului și al conștiinței de precaritate. De aci se ivește

plăcerea ce provoacă uitarea, coincizînd totodată cu rafinamentul, cu luxul, și cu splendoarea, prin care se exorcizează primejdia și se amînă pieirea.

Deși, în linii mari, totul pare deslușit, am mai dori, totuși, ca o ultimă problemă, să identificăm și principalul factor mediator în această uniune dintre registre artistice diferite. Ca element de legătură, un asemenea factor mediator ar trebui să fie comun tuturor artelor și să contribuie în fiecare din ele la crearea *strălucirii* baroce, a acelei teatrale *arătări* ce trezește violent receptivitatea. Noi credem a afla ceea ce căutăm în ideea de *ornament*. Nu numai că densa componentă ornamentală poate fi prezentă, fără deosebire, în orice artă — minoră sau majoră, miniaturală sau monumentală, vizuală sau auditivă — dar constituie și elementul cel mai direct transmisibil de la una la alta, pretutindeni cu aceeași funcțiune, de descărcare a *strălucirii*.

Sub aspectul exosmozei și al endosmozei, adică al *conlucrării* și al *contopirii*, ornamentul este principalul dizolvant al specificului pe care-l prezintă separat fiecare domeniu artistic. Prin aceasta el face ca, sub egida sa, toate artele adunate laolaltă să-și piardă propria individualitate, și să se reverse nediferențiat una în alta. Faptul se poate înregistra de la interioarele somptuoase ale vechilor temple indiene pînă la acelea ale barocului tîrziu german de pe la începutul veacului al XVIII-lea. Aci, la plafoanele supra-încărcate ale palatelor sau la pereții uvrajați pînă la refuz ai sanctuarelor, gemînd de

ornamente grele, nu mai poate fi recunoscută imediat identitatea fiecăruia din artele ce le compun. Aceste aspecte atît de complexe se impun doar ca mase amplu lucrate, care-ți „iau ochii" prin splendoarea lor. Ceea ce se înregistrează precis este numai prezența cotropitoare a ornamentației dar nu și a domeniului artistic din care face parte, domeniu astupat, ca de o perdea orbitoare, de o imensă strălucire.

Am spus că relațiile interne dintre arte provin tot dintr-o conștiință deficitară. Iar ornamentul sclipitor, tocmai prin puterea sa de acumulare și convergență a artelor într-o expresie de grandoare, se constituie de multe ori, asemenea perlei, tot ca remediu al unei existențe amenințate. În vederea unei asemenea splendori defensive se cultivă cu profuziune elementul ornamental, de la poezia cuprinsă în formula „superbei tapiserii" a lui Ingegneri și pînă la arta lui Ernst Fuchs, întemeiată pe funcțiunea dominantă a aceluiași factor. De fapt „liniile colorate" și „compozițiile simetrice", prin care se înregistrează muzica de către „ochiul său lăuntric", dezvăluie precis optica barocă a artistului, în lumina unei intense pigmentări decorative.

Numele lui Fuchs evocă unul din mediile unde s-a prelungit barocul pînă în ultima actualitate, și unde ornamentul potopitor se vede invocat tot cu o atribuție defensivă. O parte din artiștii de astăzi trăiesc sub teroarea unui apropiat apocalips artistic, psihoză exprimată prin formula de „moarte a artei". Intervine, deci, și aci, o variantă din marele registru al conștiințelor amenințate, după o îndelungă evoluție de istorie și de cultură. Din

unghiul unei asemenea trăiri, apropiate de cea barocă, ne apar extrem de concludente cuvintele spaniolului Salvador Dali, pronunțate în cadrul unui interviu luat de *New-York Herald Tribune*, și pe care Ernst Fuchs le-a introdus ca *motto* semnificativ al întregii sale cărți. Iată cuvintele lui Dali : „Arta va dispărea în curînd. Ea a fost redusă la o expresie atît de minimală, încît orice pas dus mai departe ar putea să însemneze totala ei pieire. Apoi îi va lua locul arhitectura. Și înlăuntrul arhitecturii se va realiza, în sfîrșit, revenirea artei prin mijlocirea *ornamenticii*" (sublinierea noastră). Ideile lui Dali situează funcțiunea elementului ornamental într-un context de trăire pur barocă.

Trecînd peste poziția, desigur eronată, că arhitectura modernă n-ar mai constitui o expresie artistică, totul ilustrează, în această concepție, propriile noastre vederi. Mai întîi, într-o condiție precară, de declin înaintat, pînă la treapta agonică a unei existențe, în speță a artei, întrevăzutul caracter de *remediu* al ornamentului, îi conferă acestuia un rol apropiat de simbolul *perlei*. El constituie *strălucirea* prin care se apără, de astă dată nu un *așezămînt*, ci o *valoare umană*, crezută cîndva eternă, dar care astăzi se vede profund amenințată în propria ei ființă. De fapt, această defensivă disperată prin *ornament*, ca premisă a unui nou baroc, încetează după 1960 a mai fi un simplu postulat programatic, și tinde să devină o realitate. Nu numai arta lui Ernst Fuchs, ci și a altor artiști, cum ar fi Pedro Friedeberg, Mati Klarwein, Marie Wilson, arată că este vorba mai mult

decît de o simplă ipoteză. În al doilea rînd, ideile lui Dali atribuie cu precizie ornamentului o funcţiune barocă, aceea de factor comun al tuturor artelor şi, ca atare, de mijlocitor al interfuziunii lor. Ivită „înlăuntrul arhitecturii", ornamentica nu va fi numai a ei, ci va cuprinde în potenţă existenţa tuturor celorlalte domenii artistice.

Într-un moment greu pentru toate, acestea se vor susţine reciproc prin cele trei grade ale relaţiei lor interne.

RELATIVISM

Viziunea lumii ca aparenţă caducă şi vană, ca teatru şi vis, ca transgresare sau confuzie a limitelor între diferite domenii distincte, implică o concepţie net *relativistă* în trăirea barocului. Relativismul acesta se desfăşoară înlăuntrul mai multor valori, dar toate se răsfrîng, într-un fel sau altul, pe planul artei.

Să privim fenomenul mai întîi în registru etic, fiindcă acesta se ataşază în chipul cel mai intens de substratul *tragic* al stilului. Barocul reprezintă acel cadru problematic care pretutindeni pune sub semnul întrebării relativitatea dintre *bine* şi *rău*. Nici nu mai e nevoie să amintim de asocierea prin excelenţă a acestei relaţii cu numele lui Hamlet. Dacă, totuşi, l-am semnalat, este numai ca să ne reamintim de ceea ce datorează Shakespeare lui Montaigne. Acesta ar putea fi chiar considerat ca părinte al

relativismului etic în lumea modernă. Ne gîndim, printre altele, la relativizarea accepției de *barbar*, pe care o săvîrșește autorul *Eseurilor*, accepție negativă în mod *absolut* la grecii clasici. O asemenea calificare, dată și de popoarele moderne unor colectivități considerate „inferioare", n-ar fi, după Montaigne, decît un simplu efect al ignoranței. „Cum noi n-avem, spune el, alt etalon al adevărului și al rațiunii decît exemplul ideilor, al opiniilor și al obiceiurilor din țara unde trăim, urmează că aci e totdeauna perfecta religie, perfecta poliție, perfecta și deplina aplicare a tuturor lucrurilor". Ideea de *perfect* corespunde aci sensului de *absolut*. Împotriva acestui absolut etic va lua mai tîrziu atitudine și Pascal prin cunoscuta sa considerație despre bine și rău *dincoace* și *dincolo* de Pirinei.

Desigur că asemenea noțiuni, care alcătuiesc pretutindeni orientarea și comportamentul moral al omului, nu se constituie numai în funcție de spațiul restrîns unde sînt judecate și calificate ca atare. Există și calități ferme, care în orice parte a lumii se văd apreciate deopotrivă ca bune sau rele. Și aci intervine, însă, un anumit egocentrism absolutist. Deși ceilalți identifică la fel ca noi binele și răul, nu reușesc, totuși, să atingă nivelul bunătății, al virtuții, al perfecțiunii noastre. Tocmai împotriva acestei vederi strîmte reacționează relativitatea barocă. Binele și răul se diferențiază după indivizi, nu după popoare, dintre care unul singur — al nostru — ar deține privilegiul *absolut* al marii desăvîrșiri. Astfel, Shakespeare realizează un contrast violent, sub unghi moral,

între negrul Othello și albul Iago. Uneori se arată admirație față de virtuțile chiar ale adversarului străin — de obicei exotic — cu care luptă poporul poetului. Așa face Pedro de Oña în marea sa poemă epică *Araucanul îmblînzit (Arauco domado)*, apărută în 1596. Încă de mai-nainte, din 1554, în *Araucana* lui Alonso de Ercilla y Zuñiga, se descoperă aceeași atitudine de înaltă prețuire față de virtuțile adversarului exotic. În toată literatura din marele moment al barocului se întîlnesc frecvent asemenea răsturnări relativiste.

Este totodată și momentul cînd unii oameni de culoare nu numai că se văd, prin propriile merite, promovați la demnități respectabile în Europa, dar li se și ascultă, pentru prima dată, opusul lor punct de vedere. Se desprinde de-aci o și mai vastă extindere a relativismului baroc. Nu putem omite, de pildă, figura proeminentă a lui Juan Latino (1516—1606), adevărat Othello pe planul intelectului și al culturii umaniste. Acest negru din Guineea, ajuns ca sclav în Spania încă de la vîrsta de doisprezece ani, își însușește o erudiție atît de vastă încît ajunge profesor la Universitatea din Granada, pe atunci înființată (v. Janheinz Jahn, *Istoria literaturii neoafricane, apărută în 1966*, trad. Elena Andrei și I. M. Stefan, 1975). Poet baroc de limbă latină, el îndrăznește, de pe poziția lumii negre, să clatine prejudecata absolutistă despre superioritatea albilor, corelativă cu disprețul arătat populațiilor de culoare. Rămîn semnificative, în această privință, spiritualele sale versuri scrise în latinește după cum urmează :

„Quod si nostra tuis facies Rex nigro ministris
Displicet, Aethiopum non placet alba viris.“

(„Dacă chipul nostru negru, o rege, miniştrilor tăi le repugnă — nici etiopienilor chipul alb nu le place.“) Această relativitate a unghiurilor şi perspectivelor optice simbolizează, în fond, relativitatea mai adîncă a capacităţilor morale, pe care nu le posedă albii în exclusivitate.

Se relativizează, de asemenea, şi conştiinţa unor exclusive virtuţi de clasă. Faptul se vede ilustrat îndeosebi în dramaturgia lui Lope de Vega, bunăoară în *Fîntîna Turmelor*, în *Cel mai mare judecător Regele*, în *Peribañes şi Comandorul de Ocaña*. Mai tîrziu, Calderon, în *Judecătorul din Zalamea* va dezvolta aceeaşi tendinţă. În toate aceste drame personajele de ţărani se arată tocmai ele dotate cu simţul demnităţii şi onoarei nobiliare, în vreme ce nobilii sînt adevărate mostre de nulitate morală.

În sfîrşit, unele virtuţi cunoscute ca exclusiv bărbăteşti apar în acelaşi grad şi la femei. Ba uneori ele îi şi întrec în curaj şi vitejie pe bărbaţi, aşa cum este cazul cu Laurencia din *Fîntîna Turmelor*, amintita dramă a lui Lope de Vega. Aceleaşi virtuţi virile apar şi la Doña Maria din *Fata cu Ulciorul*, exemplu pe care l-am mai folosit şi în alt capitol. Dovada vie a acestei relativităţi a fost în baroc afirmarea femeilor pe toate planurile activităţii şi creaţiei, într-o măsură lipsită de precedent pînă atunci. Aşadar nu numai sub raportul binelui şi răului, ci şi sub acela al diferitelor categorii umane ce le sînt purtătoare, ideile morale se dovedesc cu totul relative, în acea perioadă.

Vom continua cu aceeaşi perspectivă barocă a relativităţii de astă dată pe tărîm existenţial. Dacă viaţa este *nimicnicie* rămîne cu totul aproximativ şi contrastul presupus *absolut* faţă de *nimicul* morţii. Deosebirea, deci, dintre existenţă şi inexistenţă apare şi ea relativă. Să ne amintim de cele mai cunoscute cuvinte din monologul lui Hamlet : *„Să mori, să dormi, să visezi poate...“*. Contrastul dintre cele două stări se anulează în mare parte, odată ce moartea se identifică ipotetic cu unele funcţiuni ale vieţii, cum ar fi dormirea şi visul.

Dar mai există în baroc şi alte aspecte ale acestei relativităţi. Nu numai cu anumite *funcţiuni*, ci şi cu anumite *faze* ale vieţii aseamănă sau chiar confundă moartea unii autori ai timpului. Aşa face, bunăoară, Calderon în *Viaţa este vis*. Am mai amintit cu alt prilej de monologul prinţului Sigismundo, unde se evocă imaginea *mormîntului viu* înlăuntrul căruia se află închis omul în faza prenatală. Contrastul absolut dintre cele două stări se vede atenuat şi relativizat prin asocierea noţiunii de *mormînt* cu atributul *viu*.

Această relativitate, pe care am raportat-o pînă acum numai la ideea de *om*, se află extinsă în unele perspective ale barocului şi la alte aspecte din marea realitate a naturii. Pe o asemenea temă, folosită ca obiect de comparaţie cu iubirea, un poet ca John Donne (1571—1633) a putut să conceapă următoarele versuri :

„Ca şi florile pe-o creangă moare gingaşa iubire,
Dar din rădăcina-i vie iese-o nouă-nmugurire.“

În cazul de față moartea nu se mai identifică nici cu unele *funcțiuni*, nici cu unele *faze* ale vieții, ci cu unele *componente* ale ei, în speță vegetale — frunzele și florile — în vreme ce alte componente, rădăcinile, rămîn vii. Pe toate planurile barocul deschide traseul unei radicale relativități în ordinea absolută a distincției dintre existență și inexistență.

*

Aceeași relativitate se aplică în baroc și la planul estetic al *gustului*. Fiindcă această sferă de preocupări se prezintă cu mult prea vastă, ne vom mărgini la un singur aspect al ei, acela al *culorilor*, aspect care, în cazul de față, ne apare cum nu se poate mai concludent. Se știe cît de amplu s-a dezvoltat în baroc sensibilitatea coloristică, trăsătură integrată dominant în caracterul sensorial al stilului. Și totuși, culorile nu se mai constituie ca noțiuni *absolute*, așa cum se arătau în Evul Mediu, cînd, detașate de orice obiect, căpătau determinări simbolice. Acum, dimpotrivă, ele au devenit, din unghiul frumosului, noțiuni cu totul relative. De aceea, ca un glas specific al timpului respectiv ne sună în auz următoarele versuri didactice ale lui Campanella :

„Albul care, decît negrul, mai frumos este, oricît,
În păr iată-l mai urît.
Dar și-aci frumos apare de-i pe înțelept s-arate ;
La Socrate sînt frumoase trăsăturile ciudate,
Semn de rară hărăzire ; însă ele pe Aglaur
Urîți-l-ar ; și-ochi cu galbenă culoare

Semn urît de boală este, însă galbenul în aur
E frumos, nobleţe-nseamnă, și nu pată-ntinătoare.“

Ne vom opri în cele ce urmează la semnificația de epocă a acestor versuri.

Trebuie să precizăm, de la început că, pînă în baroc, nu s-a mai efectuat o analiză atît de deslușită în legătură cu relativitatea estetică a culorilor. Faptul depășește mediocra lor importanță artistică, dar le relevă neasemuita însemnătate reprezentativă pentru optica timpului. De unde mai-nainte, încă din cea mai depărtată Antichitate, unele culori așa-zise „urîte“, cum ar fi *negrul*, se vedeau mai mult sau mai puțin evitate de către toate stilurile picturale existente pînă atunci, pictorii baroci le deschid pentru prima dată perspective nebănuite de valorificare. Faptul provine tot din concepția relativistă a epocii. Odată ce nu există culori „urîte“ în mod absolut, pictorul, prin aplicări adecvate la o sumă de obiecte, de medii și de momente, se arată capabil să scoată și din negru toate splendorile sale tăinuite.

Ne-am oprit la un exemplu din cuprinsul picturii numai fiindcă este, în cazul de față, domeniul cel mai direct ilustrativ. Dar demonstrația relativității estetice nu privește numai culoarea. Nimic nu este urît în mod *absolut* la nici una din artele timpului. Un echivalent al *negrului* în pictură este, bunăoară, *disonanța* în muzică, expresie ocolită anterior cu dispreț, dar care capătă un acces larg în compozițiile baroce, unde devine „frumoasă“.[1] Atîtea aspecte privite în sine ca negative, de pildă concavitățile adînci, umbrite, în sculptură sau golurile și mai

adînci, umplute cu întuneric, în arhitectură, se bucură acum de o apreciere unanimă în contextul unor ansambluri tipice ale stilului. Relativitatea gustului baroc merge pe calea reconsiderărilor, făcînd să intre în circuitul artei o sumă de elemente pecetluite mai-nainte de către unele judecăţi negative absolute.

Ca şi în cazul eticii, nu există nici pe planul frumosului sedii şi categorii fixe, cum ar fi, în speţă, ale modelelor antice, singurele valabile pentru clasicism. O totală relativizare a gustului face, potrivit diferitelor regiuni, să se apeleze şi la alte izvoare, la elemente arabe, indiene, la expresii de tradiţie autohtonă, ceea ce şi explică, bunăoară, prezenţa indiciilor precolumbiene în stilul colonial. Aceeaşi relativitate eclectică se va întîlni şi în barocul *fin de siècle*. Noţiunile anticipate de „frumos" şi de „urît" fiind relative, ele depind numai de aplicarea la care le adaptează artistul.

În acelaşi moment relativismul se valorifică şi pe planul fizicii, raportat mai cu seamă la problema *ponderii*. Relativitatea ideii de greutate materială se vede formulată pentru prima dată încă de pe la sfîrşitul veacului al XVI-lea de către Giordano Bruno. Gravitatea, după Bruno, este tinderea unui corp către locul său natural. O piatră în cădere este grea numai pentru pămînt, fiindcă ea nu se află alcătuită din materia aerului, ci a elementului solid spre care se precipită, şi cu care aspiră să se unească din nou. Dar această constatare nu mai poate fi valabilă şi în raportarea ei la alte planete. Locul na-

tural al pietrei fiind numai pămîntul, înseamnă că numai în condiţiile noastre terestre ea acţionează ca un *corp greu*. Ideea lui Bruno despre relativitatea gravităţii, trăită astăzi experimental în cadrul zborurilor cosmice, se recunoaşte a fi concomitentă cu unul din mijloacele de transfigurare din artă, îndeosebi din pictura barocă.

Aceasta se complace să prezinte adesea corpuri umane sustrase de la atracţia pămîntului extrăgîndu-li-se parcă însăşi ponderea pe care am identificat-o drept normală. În pictura bizantină, gotică, sau, cu unele excepţii, în cea renascentistă, personajele plutitoare au aceeaşi greutate ca şi cele de pe sol. În felul acesta se închipuie un fel de miracol al zborului. În pictura barocă, dimpotrivă, plutirea capătă caracterul unei legi naturale, fiindcă personajele din aer apar uşoare pînă la imaterialitate, într-un decalaj pronunţat faţă cu cele de pe pămînt, care se proiectează pătrunse de o densă şi bogată materialitate.

Revenim la amintitul *Dans de amoraşi* al lui Francesco Albani, de astă dată la un detaliu din dreapta sus, unde se reprezintă, într-un registru aerian, motivul lui *Amor şi Psyhe*. Aceste personaje sînt făurite dintr-o materie mai uşoară, mai imponderabilă decît copiii înaripaţi de pe pămînt. În schimb norii sînt mai grei decît corpurile omeneşti, apărînd în ansamblu ca un uriaş pat plutitor în aer, pe care stă, aproape culcată, imateriala Psyhe. Viziunea relativităţii gravitaţionale le conferă pictorilor baroci libertatea să prezinte una şi aceeaşi categorie de motive într-o surprinzătoare variabilitate a ponderii.

Întunericul, bunăoară, care la Rembrandt se prezintă ușor, nuanțat, străveziu, ca o suprapunere ingenioasă de subțiri văluri obscure, în școala spaniolă este greu, dens, opac, vîscos ca smoala. Dar de multe ori se creează un enorm decalaj al ponderii între întruchipări de aceeași natură, situate chiar imediat una lîngă alta. Ne întoarcem, astfel, iarăși la figurația umană. În *Sfîntul Anton* al lui Murillo, de pildă, personajul îngenuncheat este de o consistență materială plină și solidă, pe cînd pruncul din brațele sale se arată parcă imponderabil, alcătuit numai din lumină, ca și figurile aeriene, presărate în jumătatea din stînga a tabloului. Din acest exemplu și din multe altele se poate direct înțelege că relativitatea ponderii creează în special temele de transfigurare, de viziune, de extaz, pe care le prezintă în nenumărate variante cunoscutul aspect al exaltării din pictura barocă.

De o neasemuită însemnătate prin bogata și variata sa răsfrîngere în arta barocă se dovedește și relativitatea geometrică a dimensiunilor. În momentul mare al stilului această relativitate se vede stimulată și de cuceririle științei fizice în ramura opticii. Aci tot Giordano Bruno ne atrage, în primul rînd, interesul, și anume prin concepția monadică din cadrul atît de complex al filosofiei sale. În principiu monada sau *minima* este un corpuscul indivizibil. Această afirmație ar exprima, însă, o poziție absolutistă, respinsă ca atare de către relativismul brunian. Și atunci Bruno face să depindă minima de ansamblul care o cuprinde, și unde ea deține funcțiunea de prim

element constitutiv. Față de întregul cosmos însuși sistemul solar este o monadă. Ba chiar întregul univers ajunge a fi privit sub această identitate. În alcătuirea relativismului brunian *minimele* își dilată, astfel, sensurile pînă a deveni *maxime*.

Am spus că în marea perioadă a barocului european se află stimulată această relativitate de către unele importante cuceriri ale opticii. Amplificîndu-se puterea ochiului omenesc prin anumite dispozitive, create pentru prima dată de știința timpului, se proiectează alte mărimi și alte depărtări decît cele cunoscute. Desigur că și acestea sînt relative, fiindcă perfecționarea microscopului, a lunetei, a telescopului — toate invenții ale barocului — vor face să rezulte mereu noi perspective dimensionale, a căror progresivă exactitate sau, dimpotrivă, al căror joc de aparențe, poate să meargă la nesfîrșit. Cîmpul vizual al acestui stil este prin excelență relativ sub aspectul antinomiilor *mic-mare* și *aproape-departe*.

Dealtfel un asemenea tip de viziune nu depinde de cuceririle științei, și nici nu aparține exclusiv momentului amintit, ci se descoperă și în alte perioade baroce. Relativitatea dimensională acționează, bunăoară, și în epoca elenistică, și încă destul de frecvent. Ea relativizează dimensiunile absolute ale altor cadre și ale altor stiluri. Templele și statuile clasice aveau totdeauna proporții limitate, în așa fel ca ochiul să le cuprindă integral de la distanța normală a celui ce se preumblă printre ele. Însăși această măsură neforțată a ochiului, situat în condițiile cele mai favorabile pentru a le privi, stimulează aflarea unui absolut dimensional al creațiilor clasice. În

perioada elenistică, însă, modelele arhitectonice şi sculpturale ale clasicismului capătă adesea proporţii gigantice. Dimensiunile consacrate devin nu mai puţin elastice şi în sens opus. Piramida egipteană, de exemplu, asociată cu ideea de *mare*, devine *mică* la cunoscutul mormînt al Caeciliei Metella din Roma. De asemenea se mai dezvoltă invadant în perioada elenistică şi miniatura sculpturală.

Relativitatea dimensională se va releva, însă, cu amploare excepţională în barocul popoarelor moderne, cînd ea va fi ilustrată în toate domeniile, de la speculaţia filosofică pînă la ştiinţa experimentală, aşa cum am şi arătat mai sus. Arta, însă, va preceda toate celelalte activităţi. Astfel, în Spania, unde barocul este un mod aproape permanent de exteriorizare artistică, apare încă de pe la sfîrşitul veacului al XV-lea stilul *plataresc*. Viziunea uneia din artele cele mai mărunte, argintăria (*plata* — *argint*), se vede dilatată, ca printr-un aparat optic măritor, pînă la dimensiunile arhitecturii. De fapt, primul edificiu plataresc este creat în momentul amintit chiar de un argintar, Pedro Díez, constructorul *Colegiului Santa Cruz* din Valladolid, a cărui poartă supraîncărcat sculptată atrage stăruitor privirea. Cultivat apoi de Juan Gil de Ontañon în primii ani din veacul al XVI-lea, platarescul se va răsfrînge aproape asupra întregii arhitecturi spaniole în următoarele două secole. Pe suprafeţe imense piatra sculptată mărunt şi migălos, împrumută aparenţa unui material ductil care se lasă nu cioplit, ci „bătut" în înflorituri delicate, cu ochiuri libere între ele, aşa cum de obicei apare lucrat numai argintul.

În cadrul aceluiaşi relativism dimensional rolul pe care l-a deţinut argintăria cizelată în Spania îl va prelua micul obiect de porţelan în Germania, odată cu descoperirea caolinului în ţinutul saxon, şi cu iniţierea manufacturii de Meissen (1710). Barocul german, existent încă dinainte, se deschide acum colosal înfoiat şi înflorat. Şi aci obiectele uvrajate de porţelan se dilată în dimensiuni arhitectonice. *Zwinger*-ul, conceput de către Daniel Pöppelmann pe acelaşi pămînt saxon, la Dresda, şi numai la un an după Meissen (1711), devine primul monument exemplar al acestei noi treceri de la *mic* la *mare*. Silueta pavilionului central parcă ar fi proiectarea în dimensiuni uriaşe a vreunuia din acele fine socluri sau postamente de porţelan, pe care recenta manufactură vecină îşi fixează orologiile sau statuetele. Mai tîrziu, înlăuntrul aceluiaşi baroc german, turnurile Catedralei din Grüssau (1728—1735), cu muchiile lor în chip de semne interogative, ce-şi îngustează graţios torsadele în partea superioară, par de-a dreptul parafraze însutit mărite ale obiectelor de Meissen.

Exemplele de pînă acum, din arta popoarelor moderne — exemple care pot fi sporite cu multe altele — prezintă relativitatea proporţiilor de la cîte o artă minoră la una majoră, sau de la mic la mare. Procesul este, însă, susceptibil şi de reversibilitate, aşa cum s-a văzut şi în cazul ilustrărilor din perioada elenistică. Tot atît de adesea unele modele de artă majoră îşi micşorează nemăsurat dimensiunile în exemplare de artă minoră. După cum obiectele de argint uvrajat îşi dilatează dimensiunile în faţade de palate, aşa şi faţadele de palate

baroce se condensează în piese de mobilier artistic. Ne gîndim iarăși la cele două somptuoase scrinuri de pe la 1600, pe care le-am mai semnalat la Galeriile Colonna din Roma. Fiecare reproduce, la proporțiile obișnuite ale unei mobile, cîte o fațadă de palat baroc.

Dar unul din ele, o piesă de abanos, ilustrează nu numai miniaturizarea arhitecturii, ci și a picturii în chipul altei arte. Într-însul se află încastrate, în copii minuscule, *Ultima Judecată* a lui Michelangelo, precum și 27 din cele mai importante compoziții ale lui Rafael, toate sub formă de reliefuri în fildeș. Ca și la trecerile de la mic la mare, și în aceste cazuri inverse nu numai dimensiunile se schimbă, ci și registrele și structurile. Barocul a convertit aci marile fresce în bijuterii, și trăsăturile largi ale picturii renascentiste în adausuri ornamentale. Trecerea de la o dimensiune la alta se asociază și cu trecerea de la o artă la alta, și de la o funcțiune la alta.

Dar relativitatea dimensională se realizează — după jocul variat al perspectivelor — și asupra unuia și aceluiași obiect. Se cunoaște predilecția barocului pentru edificiile uriașe. Paradoxul se cuprinde, însă, în faptul că aceste edificii se cereau a fi privite în întregime, și atunci se amenajau în fața lor spații imense, pe măsura grandorii arhitectonice respective. Această distanță le proiecta profilul integral, dar nu le mai putea reproduce dimensiunile decît diminuate. Faptul a izbit și sensibilitatea unui Flaubert, chiar în intuiția pe care i-a prilejuit-o *Sfîntul Petru* din Roma. „Deși este atît de gigantic acest monument — spune el — mie îmi pare mic“. Din toate unghiurile

pe care ni le oferă, barocul întreține o foarte mobilă relativitate a dimensiunilor.

În literatură întîlnim aceeași suplețe între mare și mic. Relativitatea se poate aci raporta atît la viziunea imagistică cît și la construcția stilistică propriu-zisă. În primul caz, tendința către mare a stilului face să predomine *hiperbola*, fără ca totuși să excludă opusul ei, adică *litota*. Unghiul de privire a dimensiunilor se arată neobișnuit de elastic în poezie. Desigur că unele imagini mărite apar aci arbitrare și forțate, fără a se recunoaște într-însele acțiunea unor intuiții reale. Așa sînt clișeele artificiale ale barochismului, prezentate în hiperbole cu mult prea exagerat mărite pentru a se arăta excelența detaliilor pe care le admiră poetul. Acesta, însă, atinge tocmai efectul opus celui urmărit, făcînd din acele aspecte întruchipări cu adevărat monstruoase. Cervantes însuși rîde copios în *Don Quijote* de acei ochi „ca niște sori“, sau de acele sprîncene „ca niște curcubee“, pseudo-imagini care împing lipsa de gust pînă la haos. Alte comparații sau metafore hiperbolice exprimă, însă, cu o reală și penetrantă putere de transfigurare optica barocă propriu-zisă a relativității dimensionale.

Așa, bunăoară, într-unul din cele mai perfecte sonete ale lui Góngora pletele ființei iubite se văd asemănate cu valurile unei mări de aur. Putem aprecia cît de izbitor se apropie această hiperbolă barocă de viziunea plastică a *plataresculului*. Relativitatea de la mic la mare se efectuează în ambele cazuri prin gigantizarea obiectului prețios în cîte o imensă suprafață vibrantă, fie *verticală* ca a unei fațade bogat cizelate, fie *orizontală*

ca a unei mări sclipitoare. În același timp am mai consemnat încă din capitolul precedent că unul din factorii decisivi prin care se operează în modul cel mai direct transgresiunea de la o artă la alta este *ornamentul*. Același factor stimulează deopotrivă și trecerea aproape neobservată între dimensiuni diferite. În cazul hiperbolei lui Gongora ornamentul se aplică la motivul pronunțat baroc al volutelor, prin care atît de firesc se substituie registrele dimensionale. Convertirea buclelor bogat unduitoare în valuri ale mării de aur, deține vraja metamorfozelor din vis, cînd se acceptă și neașteptatul decalaj al dimensiunilor între cele două intuiții imagistice purtătoare de unde voluptoase.

Poezia barocă oferă, însă, și metafore întemeiate pe trecerea de la mare la mic. Așa face Camões în *Lusiada*, asemănînd trombele marine din mările tropicale — care cresc imens, absorbind progresiv o cantitate tot mai mare din apa mării — cu lipitoarea care „se umflă îngrozitor" pe măsură ce absoarbe sîngele vietății la care și-a aplicat ventuza. De astă dată obiectul evocat este atît de gigantic, de nou și de necunoscut, încît poetul simte nevoia să creeze o perspectivă înregistrabilă în favoarea cititorului, reducînd comparativ acel obiect la unghiul optic în care i se înfățișează un fenomen mai obișnuit și de mici dimensiuni. În baroc, după cum se vede, litota nu reușește să diminueze caracterul vast, spectaculos, al întregului ansamblu metaforic.

În construcția stilistică propriu-zisă există, ca și în viziunea imagistică ilustrată mai sus, același contrast relativist între dimensiunile opuse pe care le poate atinge

desfășurarea unei fraze. Aceasta se exteriorizează în baroc sau printr-o reducție strînsă pînă la gradul extrem al concentrării, sau printr-o umflare nemăsurată ca și trombele marine ale lui Camões, extrăgînd cantități uriașe din tezaurul de forme și de combinații verbale ale unei limbi. Este procedeul fie al retoricii propriu-zise, fie al creației literare influențate de patosul oratoric baroc. În asemenea cazuri același vorbitor sau orator folosește pe rînd ambele forme de exteriorizare. El face să se alterneze — după variabila oportunitate a diferitelor momente din cursul expunerii — frazele ample, adesea arhiîncărcate, cu reflecții ce se concentrează subit în ascuțișul unor sentințe lapidare. Acest procedeu, întîlnit frecvent în perioada elenistică și romană, se transmite îndeosebi de la Seneca în marea dramaturgie din veacurile al XVI-lea și al XVII-lea. Asemenea date privitoare la construcția stilistică literară sînt, dealtfel, cunoscute de atîta vreme, și nu le-am atins decît ca să întregim tabloul relativității dimensionale din aria barocului.

O ultimă variantă mai este aceea a relativității epistemologice pe care o ilustrează acest stil și care se află adesea subînțeleasă sau semi-înțeleasă și în unele din registrele semnalate mai-nainte. Atîția din marii prozatori și gînditori de pe la sfîrșitul veacului al XVI-lea și din tot cuprinsul veacului următor exemplifică în cele mai variate feluri, și de pe cele mai diferite poziții, caracterul cu totul și cu totul relativ al cunoașterii omenești. Ultimul

și cel mai inspirat dintre ei este Pascal în scrierea sa postumă *Cele două infinituri*, publicată în 1670, la opt ani după moartea sa. „Căci, în definitiv, ce este omul în natură ?“ se întreabă el. „Un neant față de infinit, un tot față de neant, un mijloc între nimic și tot. Infinit de departe de-a înțelege extremele, sfîrșitul lucrurilor și începutul lor sînt pentru el ascunse fără ieșire într-un secret de nepătruns ; deopotrivă de incapabil de-a vedea neantul de unde a ieșit, și infinitul unde se află cufundat“. Ce altceva înseamnă laolaltă acest „sfîrșit“ și acest „început“ al lucrurilor decît *absolutul*, așa cum îl vede Pascal ? Or tocmai un asemenea obiectiv suprem rămîne ignorat de om, a cărui minte se zbate numai în limitele unei precare relativități gnoseologice.

Am spus, însă, că Pascal nu este singurul chemat pe atunci să înțeleagă această relativitate a cunoașterii omenești. Încă cu cîteva decenii înainte (1620), Bacon arătase în *Novum Organum* că cele patru „idole ale minții“ reduc la o funcțiune relativă achizițiile de ordin epistemologic nu din cauza infinității, în mare și în mic, a universului, ci a *iluziilor* care grevează criteriile de judecată ale omului. Primul și cel mai important din aceste „idole“ este al *tribului*, care atrage și considerațiile cele mai pregnante ale lui Bacon. „Iluziile tribului — spune el — sînt fundate pe natura umană și pe tribul însuși sau pe rasa omului. Se afirmă greșit, deci, că simțul omului este măsura lucrurilor ; dimpotrivă, toate percepțiile, fie ale simțurilor, fie ale spiritului, sînt în analogie cu omul, nu în analogie cu universul“. Se raportează, deci, totul la o

măsură restrînsă și relativă, iar nu la una integrală și absolută *(universul)*.

Cam în același timp, pentru Galileo Galilei relativitatea cunoașterii nu mai este, ca pentru Bacon, o stare imperfectă, produsă de *iluzie* — de intervenția celor patru idole — ci, dimpotrivă, o expresie a minții superioare, cultivatoare a „științei adevărate“, ce se opune erorii totale, aderente la ideea de absolut gnoseologic. O asemenea poziție se află expusă într-una din cele mai frumoase scrieri ale lui Galilei, *Dialog despre cele două principale sisteme ale lumii, ptolomeic și copernician*, scriere însuflețită de un viu nerv polemic. Unul din personajele dialogului, Salviati, afirmă, la un moment dat, că „în natură o infinitate de lucruri rămîn necunoscute pentru mintea omului“. El îl combate astfel pe Semplicio (eufemistic „neajutoratul la minte“ sau „prostovanul“), ce susține, ca efect al ignoranței sale, un *absolut* al cunoașterii, aflat în textele lui Aristotel pentru toate problemele posibile. O asemenea atitudine se vede calificată de Sagredo, un alt personaj al dialogului, drept „vană îngîmfare“, provenită „de la a nu fi înțeles niciodată nimic“. Singura poziție care-l scoate pe om din ignoranță se vede dată numai de conștiința relativității în cele ce cunoaște.

Toți acești scriitori din veacul al XVII-lea se află precedați, în același sens, de alții de pe la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Astfel, Giordano Bruno recunoaște că întreaga sa filosofie se află numai adaptată puterii de înțelegere rațională a omului. Ea apare, însă, nespus de mărginită față de adevărul absolut, pe care mintea trebuie

să-l caute la infinit, desigur fără a-l găsi vreodată integral. În sfîrşit, tot pe atunci Montaigne se arată şi mai modest, admiţînd incompetenţa sa faţă de treptele cele mai înalte ale gîndirii, de unde şi caracterul relativ al propriei cugetări, care nu se poate ridica de la o limitată filosofie practică.

Relativitatea şi limitele cunoaşterii omeneşti se desprind şi din cele mai de seamă creaţii ale dramaturgiei baroce. „Sînt mai multe lucruri în cer şi pe pămînt, Horaţio, decît a visat filosofia voastră" exprimă perfect această relativitate gnoseologică. Iar „cele încă neştiute", lucrurile despre care *we not know of*, din vestitul monolog hamletian, confirmă accentuat poziţia lui Shakespeare în această privinţă. În sfîrşit, prinţul Sigismundo al lui Calderon, căruia i s-a provocat o trăire dublă — cu intenţie vădit alegorică din partea autorului — nu mai ştie să distingă care din ele a fost reală şi care visată. Ideea că întreaga *viaţă este vis* apare şi pentru acel personaj ca valabilă numai dintr-un unghi ipotetic şi relativ al cunoaşterii omeneşti.

Această relativitate gnoseologică se anunţă cu anticipaţie şi în alte cadre baroce din cea mai îndepărtată vechime. Un exemplu reprezentativ, printre multe altele, cuprinde *Imnul Creaţiei* din *Rig-Veda*. Asupra începuturilor cosmogonice poemul prezintă, ce-i drept, unele date cu caracter absolut, cel puţin în aparenţă, aşa cum dovedesc, de pildă, următoarele versuri :

> *„Era-nvelit în noapte adîncă Universul,*
> *Ocean de întuneric pierdut în noaptea lui".*

Cu toată această certitudine atotcuprinzătoare, cunoaşterea ce rezultă de-aci îmbracă limite relative, fiindcă mintea omenească nu poate să pătrundă şi către ceea ce se află în noaptea primordială din viziunea poetului :

> *„Avea stăpîn şi margini pe-atuncea Universul ?*
> *Avea adînci prăpăstii ? Dar mare ? Nu se ştie."*
>
> (Tr. Ion Larian Postolache şi Charlotte Filitti.)

Oricît de intens ar străbate cugetarea în sensul lucrurilor, rămîne totdeauna *un mai mult* şi *un mai mare*, pînă unde ea nu poate să ajungă, şi în comparaţie cu care orice pisc al gîndirii se arată ca *un mai puţin* şi *un mai mic*. Conştiinţa de relativitate a cunoaşterii este un indiciu al deschiderii ei către infinit.

Cu cît un fenomen se prezintă mai variabil şi mai multiplu, cu atît el se dovedeşte mai relativ. Absolutul este invariabil simplu, şi se obţine prin eliminare, iar nu prin acumulare. El reprezintă o extremă, fie iniţială, fie finală, dincolo de care nu se mai poate merge. Relativul închipuie, dimpotrivă, o treaptă sau un grup de trepte între aceste extreme. Totdeauna ele vor avea pe unele mai sus şi pe altele mai jos de nivelul lor, fără să constituie niciodată o oprire definitivă într-un sens sau altul. Or, barocul tocmai această poziţie *provizorie* ocupă, în contrast cu conştiinţa imutabilă şi absolută a clasicismului. În consecinţă, stilul ce ne preocupă, oricît s-ar depăşi pe sine, lasă mereu putinţa de-a fi depăşit. El n-ar ajunge la un punct terminal, la un absolut, decît

dacă s-ar nega ca fenomen. N-ar atinge, cu alte cuvinte, vreuna din extremele amintite decît dacă ar renunța la acumulare și „risipă", recurgînd, dimpotrivă, la eliminare și „economie", adică dacă n-ar mai fi ceea ce este. Am considera, de aceea, relativitatea — în oricare din variatele ei sensuri ar fi privită — ca o coloană vertebrală a barocului, ce-i garantează însăși existența.

SEMNUL OGLINZII

Nu putem încheia cuprinderea trăsăturilor distinctive care întregesc laolaltă fizionomia barocului dacă nu includem printre ele și „semnul oglinzii". Fiind vorba de o problemă deosebit de complexă, trebuie să începem printr-o ordonare severă a discursului nostru, de unde să desprindem și firele ce ne vor călăuzi.

Astfel, oglinda, ca motiv simbolic, literar și artistic, comportă două accepții, una obiectiv-etică și cealaltă subiectiv-estetică. Ambele semnificații pot fi întîlnite încă din Antichitate. Prima din ele, cea cu caracter obiectiv-etic, ne interesează mai puțin, fiindcă ea nu privește aproape deloc obiectul preocupării noastre. Este oglinda pe care altcineva ne-o pune în față, îndemnat fiind de intenții moralizatoare, pentru ca noi înșine să ne privim scăderile. În felul acesta își interpretează, bunăoară, Plautus propriile comedii, printr-o finală glosare critică la adresa spectatorilor (*De ce rîzi ? De tine rîzi*).

Acelaşi sens moralizator cuprinde accepţia obiectiv-etică a oglinzii şi în Evul Mediu, prelungindu-se pînă în goticul tîrziu. Însuşi numele de *Eulenspiegel*, o denaturare a flamandului *Ullenspiegel (oglinda voastră)*, indică natura critică a acestui simbol. O lumină a goticului tîrziu străbate şi în cunoscutul tablou intitulat *Cele trei vîrste ale femeii*, tablou datorit lui Baldung-Grien, marele pictor din Renaşterea germană. Deşi persoana înfăţişată de artist, o tînără fată nudă, îşi ţine ea însăşi oglinda dinainte pentru a-şi admira frumuseţea, totuşi, fiindcă se vede proiectată la o altă vîrstă, apărînd mai bătrînă şi mai puţin atrăgătoare, am crede că de fapt tot artistul i-o pune în faţă, pentru a-i combate vanitatea.

Am spus, însă, că această valenţă obiectiv-etică a simbolului respectiv ne interesează mai puţin, deoarece relevă atinenţe prea slabe cu barocul. Ceea ce ne solicită aproape exclusiv interesul în cazul de faţă este semnificaţia subiectiv-estetică a oglinzii. În orice epocă ar acţiona o asemenea semnificaţie, ea se integrează în aria stilistică a barocului. De astă dată, iniţiativa oglindirii nu mai aparţine altei persoane, care urmăreşte să-l moralizeze pe cel oglindit, ci oglinditului însuşi, care vrea să se bucure şi el de propria-i frumuseţe. De fapt se ştie că nimeni n-ar avea pasiunea oglinzii dacă s-ar recunoaşte diform sau decrepit. Dar iarăşi nimeni n-ar avea o asemenea pasiune dacă s-ar simţi cu adevărat puternic, ca înseşi forţele naturii, pătrunse nu de contemplativa valoare estetică, ci de valoarea activă a dezlănţuirii vitale. Este vorba de acelaşi fenomen complex aflat la baza barocului, pe care l-am mai discutat de atîtea ori. Am

spus că, după o certă perioadă de evoluţie, un organism slab sau aflat în declin îşi compensează prin strălucire lipsa vigoarei. Această splendoare îl apără fie de o disensiune sau spărtură interioară, fie de o gravă ameninţare exterioară, fie mai cu seamă de amîndouă laolaltă. Pînă aci este totul cunoscut şi lămurit. Dar o strălucire investită cu funcţiunea armei de apărare, şi destinată să acţioneze asupra altuia, să-l uluiască, să-i provoace şocul sau senzaţia de *meraviglia*, se cere uneori a fi încercată în efectele sale chiar de către cel ce o emite. Acesta este momentul propriu-zis al *oglinzii*. Strălucirea începe să se placă pe sine, uneori pînă la auto-fascinaţie, şi să uite că n-a fost creată pentru ea însăşi. Îşi pierde, cu alte cuvinte, funcţiunea instrumentală ca raţiune constitutivă. Strălucirea încetează să determine un scop din afara ei, şi devine ea însăşi scop.

Se precizează aci o trăsătură care intră în complexul feminizat al barocului şi totodată în caracterul său *teatral*. În amîndouă aceste registre, ca şi în toate celelalte ipostaze baroce, obiectivul final nu mai este realizarea în sine a unei structuri, ci *efectul* pe care l-ar trezi acea structură. Or, acest efect îşi poate abate efluviul hipnotic — dirijat iniţial în afară — reîntorcîndu-l asupra aceluia de la care a emanat. Femeile care-şi cultivă cu o savantă şi perseverentă virtuozitate frumuseţea, supunînd-o la fiece moment auto-admiraţiei, sau actorii, ameţiţi de ei înşişi, de farmecul lor natural, pe care şi-l alimentează prea continuu şi prea elaborat, trăiesc sub semnul oglinzii. Acestea sînt numai modelele exemplare ale trăirii ce ne preocupă. În fond însă, toţi artiştii baroci, indiferent din

ce domeniu ar face parte, trăiesc deopotrivă sub imperiul *efectului*, care coboară uneori ca obsesie asupra lor înșile. Și desigur că nu numai artiștii încearcă această trăire, ci toate conștiințele reprezentative ale barocului.

Astfel, în cadrul tiraniilor orientale atîția stăpînitori s-au văzut îmbătați ei înșiși de strălucirea cu care trebuia să-i impresioneze pe alții. Este de ajuns să privim doar titulaturile ce și le acordau acei monarhi, titulaturi în care abundă hiperbolele baroce. Incubația propriei grandori s-a transmis și asupra succesorilor elenistici ai lui Alexandru cel Mare, precum și asupra Cesarilor romani.

Tocmai din această ultimă ambianță s-a prelungit și în lumea modernă motivul lui Narcis. Așa cum se vede prezentat vestitul personaj mitic în acea epocă, el nu cuprinde toată plurivalența pe care o poartă în sine semnul oglinzii. Constituie totuși un inițial germene concret al fenomenului, pe care se vor cristaliza tot mai multe și mai variate interpretări înlăuntrul lumii moderne. Printre altele, rămîne concludent faptul că aproape tot ceea ce se cunoaște în legătură cu această bizară figură mitică provine de la Ovidiu (*Metamorfoze, III*), adică tocmai de la cel mai mare poet baroc al antichității. De fapt, nu este singura mărturie despre Narcis pe care a lăsat-o barocul imperial roman, dar singura ce s-a transmis ca o influență certă asupra barocului modern. Atîtea din celelalte indicii elenistice și romane ale motivului s-au lăsat cunoscute în secolele mai apropiate de noi numai cînd marea perioadă a acestui stil se afla pe sfîrșite, iar în unele părți se și consumase.

Astfel, pe lîngă cîteva statui prezumtive, o ilustrare din cele mai ample ne oferă picturile pompeiane. Există acolo înfățișate, în întregi serii ilustrative, două ipostaze narcisice. Una este a absolutei închideri solitare, impermeabile la orice comuniune afectivă (Narcis ascultînd-o indiferent pe îndrăgostita Echo), iar cealaltă a afectivității sterile, închise de asemenea în sine, odată cu neputința omului de-a se îmbrățișa pe el însuși (Narcis privindu-se în apa fîntînii). Această din urmă ipostază relevă inconsistența strălucirii baroce din momentul cînd purtătorul ei se îneacă în fascinația de sine ca într-o apă fără fund.

Revenim asupra faptului că, așa cum ni l-au lăsat secolele finale ale Antichității, complexul lui Narcis nu cuprinde nici pe departe întregul domeniu ocupat de semnul oglinzii în accepția sa subiectiv-estetică, un domeniu de conținuturi diverse și foarte adesea opuse între ele. Totuși, numai de atunci se constituie el ca un prim nucleu bine conturat al acestui fenomen bizar, pe care s-au depus mereu alte și alte straturi de semnificații. Or, momentul mare al barocului este cel mai bogat în asemenea cristalizări, fiind și generatorul atîtor simptome înregistrate mai tîrziu în istoria culturii. Vom privi și noi cîteva aspecte mai puternic reliefate, în fizionomia lor ciudată, sub care acționează semnul oglinzii în acea vreme.

Ne oprim mai întîi la Bacon, care, aflat într-o Anglie barocă, vede atît de generalizată trăirea narcisică încît o integrează printre erorile înnăscute ale spiritului uman. Este vorba de tendința antropomorfică, a omului, aceea

de a concepe totul prin analogie cu sine, iar nu prin analogie cu universul. Tot în pasajul citat la capitolul precedent, unde filozoful englez combate aceleași „idole ale tribului" (*idola tribus*), el continuă folosind direct, în comentariul său critic, motivul oglinzii. „Spiritul uman — spune el — este ca o oglindă ce oferă razelor venite de la lucruri o suprafață inegală, care amestecă propria sa natură cu natura lucrurilor, le desfigurează și le corupe". Există aci două distincții esențiale față de sensul originar al fenomenului urmărit de noi.

Mai întîi, ideea lui Bacon indică nu un narcisism integral, ci numai unul parțial, fiindcă în oglinda sa omul nu se reflecta numai pe sine, ci redă și lucrurile din afară. Acestea apar „desfigurate" în sens antropomorfic. Așadar numai coeficientul de deformare al acelor lucruri implică ceva din propria imagine a omului însuși. În al doilea rînd, acest narcisism nu se manifestă ca o defectare a funcționării afective, ci ca o specie nefiltrată a cunoașterii raționale. O asemenea cecitate sau surditate specială în ordinea etică și existențială a fenomenului narcisic, devine aci o imperfecție generală de natură pur teoretică. Prin această nouă expresie de generalitate, narcisismul, însă, se aplatizează, și își pierde relieful de caz excepțional care provoacă șocul.

Cu totul în alt sens se diferențiază de caracterul originar al complexului narcisic *Criticon*-ul lui Baltasar Gracián. Aci, ca și anticul Narcis, omul se privește numai pe el în oglindă, însă nu pentru a încremeni steril în contemplația de sine, ci pentru a converti intuiția propriei sale frumuseți într-un rodnic punct de plecare în ordinea

cunoașterii. Reflectarea văzută a imaginii sale prospere devine o ilustrare concretă a perfecțiunii, noțiune care se cere a fi cercetată și adînc pătrunsă.

Personajul Andrenio din *Criticon* devine, astfel, un fel de Narcis vital și plin de încredere în sine, din unghiul semnificației un *Anti-Narcis*. Iată propriile sale cuvinte : „La început abia mă recunoșteam, cînd m-am putut vedea în plină lumină și cînd, printr-un rar noroc, am izbutit să mă contemplu în răsfrîngerile unui izvor, cînd mi-am dat seama că eram eu însumi cel pe care-l credeam altcineva, nu-ți voi putea lămuri minunarea și plăcerea resimțite acolo ; mă priveam iar și iar, nu atît prostit cît dornic să văd." Anticul Narcis al lui Ovidiu se află cuprins de o deznădăjduită tristețe, fiindcă *nu știe* că acela de care s-a îndrăgostit este el însuși, perceput într-o răsfrîngere amăgitoare, și devenit sieși inaccesibil, asemenea propriei umbre. Andrenio, dimpotrivă, este *știutor*. Oglinda îi dă revelația propriei ființe organice, în plina ei înflorire, ceea ce îi creează o nespusă fericire, odată cu dorința de-a se cunoaște pe sine, și de-a cunoaște în totul perfecțiunea alcătuirii umane.

Această cunoaștere se va constitui ca un instrument primordial al marei dezvăluiri anatomice, trăite de om încă din Renaștere, și chiar de mai-nainte, dar care numai odată cu barocul se va emancipa din plin. Numai atunci se va dispensa ea de ingerința anumitor criterii de estetică fundamentată matematic, criterii destinate să corecteze datele naturii organice. Este interesant de reținut că, în pictura barocă, interesul culminant față de

anatomia corpului uman, aşa cum am stabilit în alt capitol, se dezvoltă simultan cu o proliferare neobişnuită a motivului oglinzii.

O asociere a acestor doi factori — splendoarea alcătuirii omului şi fericita ei autocontemplare — depăşind poate ca valoare tot ceea ce s-a creat în baroc dintr-un asemenea unghi de vedere, ne prezintă vestita *Venus* a lui Velasquez. Mai grăitoare decît realizarea incomparabilă a trupului văzut din spate, şi care relevă o perfecţiune *reală*, iar nu una *ideală*, ni se pare expresia chipului ei răsfrînt în mica oglindă unde acea femeie se priveşte. Cîtă deosebire faţă de sensul gotic al oglindirii din amintita pictură a lui Beldung-Grien ! Acolo oglinda intervine ca un cenzor moral, îndreptat să submineze o prea mare încredere în frumuseţea tinereţii. Barocul lui Velasquez se depărtează nemăsurat de o asemenea intenţie. Pe chipul răsfrînt în oglindă al femeii ce o întruchipează pe Venus recunoaştem fericirea, satisfacţia de ea însăşi, pe care, din descrierea propriei euforii, am înregistrat-o şi la Andrenio al lui Gracián.

Desigur că, printre aspectele sale atît de variate, momentul barocului face să apară şi unele trăsături ale originarului Narcis, acel orgoliu steril şi impenetrabil la iubire, căpătînd, însă, o nuanţă diferită prin extrapolarea fenomenului la o anumită tipologie feminină. Revenim aci la fascinanta figură a Armidei lui Tasso, în care se reflectă una din trăsăturile feminizate ale barocului tocmai din unghiul acelei vanităţi care abate efectul strălucirii chiar asupra celei ce îl emite. Tasso

face o densă şi lapidară analiză a fenomenului în aplicarea sa la personajul bolnav de sine al acelei frumoase vrăjitoare :

„Iubiţi voia, dar neiubindu-i şi ea,
Pe sine se iubea — şi-n ochii lor
Iubea de ea stîrnitul numai dor".

(Tr. Aurel Covaci.)

De astă dată *ochii* acelor adoratori îşi însuşesc rolul oglinzii, la care te uiţi nu fiindcă atribui vreo importanţă obiectului în sine, ci numai fiindcă te arată pe tine în triumful seducţiei tale.

Pînă acum, aplicate la fenomenul narcisic, am folosit numai ilustrări ale strălucirii. În legătură cu acelaşi fenomen vom invoca în momentul de faţă şi un exemplu din latura neagră, întunecată, exaltat necrofilă a barocului. Oglinda capătă, în speţă, un caracter mortuar, cu o bogată contribuţie halucinatorie, de fantastic al presimţirilor funeste. Exemplul cel mai răscolitor ne este oferit de *Cavalerul din Olmedo*, una din tragediile de mare rezistenţă ale lui Lope de Vega. Mai înainte de a întreprinde fatalul său drum în noapte, unde va fi asasinat, protagonistul rămîne tulburat de o vedenie neliniştitoare, un cavaler îndoliat, cu faţa complet acoperită, apărut în mod inexplicabil. „Eu sînt tu însuţi" răspunde ciudatul personaj la întrebarea alarmată a celui ce avea să moară. Protagonistul se oglindeşte, de astă dată, în anticipata sa apariţie mortuară, ca o anunţare pe calea halucinaţiei a sfîrşitului său apropiat. Apoi, în întunericul compact şi pustiu al drumului în noapte, cîntecul de baladă pe

care dintr-o dată îl aude, narînd despre propria-i moarte intrată în legendă, reprezintă, tot prin anticipare, c oglindă auditivă, ce arată ca de mult întîmplată, tragica sa ucidere care se va înfăptui în curînd. Omul nu mai poate vedea şi nu mai poate auzi decît răsfrîngerea şi ecoul propriei sale fiinţe, legate de faptul de-a înceta să existe.

În cu totul alt registru, mai acţionează şi întunericul de taină al confesionalului, pe care l-am mai semnalat, şi care înfăţişează trapa secretă de coborîre în întunericul şi mai tainic al conştiinţei. Intenţia iniţială a acestei oglinzi cazuistice este aceea a funcţiunii obiectiv-etice, străbătute de o radicală tendinţă critică. În expresia ei derivată, cînd din simplu *mijloc* — instrument al eliberării de păcate — devine *scop* în sine, adică pasiune şi chiar obsesie introspectivă, ca la Juana Ines de la Cruz, o asemenea oglindă intră şi ea într-un regim narcisic, subiectiv-estetic. Dealtfel, cunoaşterea prin oglindire a propriei frumuseţi organice, care-l încîntă pe personajul Andrenio din *Criticon*-ul lui Gracián, nu este decît preludiul pentru o cunoaştere mai adîncă a propriei naturi psihice.

Numai că aci se iveşte o schimbare fundamentală a mobilului, îndreptat către pătrunderea de sine. Este chiar surprinzător că nu s-a consemnat pînă acum opoziţia izbitoare dintre punctele de plecare ale celor două feluri de oglindiri. Ele nu se diferenţiază prin aceea că una se proiectează în afară iar cealaltă înlăuntru. Aceasta ar constitui mai curînd o circumstanţă de continuitate

între ele, prima anunţîndu-se ca preludiu al celei de-a doua, aşa cum am şi precizat mai sus. Ceea ce le desparte se cuprinde mai curînd în faptul că numai oglinda exterioară satisface pasiunea vanitoasă a omului, îndreptată către privirea propriei desăvîrşiri. Oglinda interioară se vede şi ea solicitată obsesiv, dar nu de o echivalentă frumuseţe morală, ci, dimpotrivă, de cele mai neprevăzute accidente, imperfecţii şi dificultăţi funcţionale din circuitul experienţelor lăuntrice.

Ilustrările pe care ni le-au oferit Agustin Moreto în *Dispreţ pentru dispreţ* sau, mai cu seamă, Sor Juana Ines de la Cruz, în poema analizată de noi, confirmă din plin o asemenea constatare. De fapt şi la originarul Narcis — de aci chiar provine criza şi suferinţa sa — se surprinde un decalaj puternic între impecabila perfecţiune exterioară şi marcata sa insanitate lăuntrică. Este una din expresiile insolubile, mereu deschise, ale barocului.

În sfîrşit, într-un ultim sens — dealtfel cel mai modern — al complexului lui Narcis, sens legat de fenomenul autismului şi al introvertirii, apar vestitele *Soledades* ale lui Góngora. De astă dată omul se oglindeşte într-un fel de întuneric al limbajului. El astupă lumina celor mai multe ieşiri şi ferestre ale vorbirii, care-şi pierde, astfel, în tenebre, o mare parte din virtutea comunicabilă. Asociem această specie narcisică cu ideea de modernitate, fiindcă ea s-a transmis în zilele noastre de la o sursă recentă, de la acel *barocus finesaecularis*, noţiune prin care am văzut că Eugenio d'Ors identifică perioada *fin de siècle*. Totuşi, prima ei apariţie epocală,

susţinută printr-o creaţie de geniu, are loc tot în marele moment al barocului, legîndu-se, după cum am amintit, de numele lui Góngora din *Soledades*.

Analiza elegiilor din această culegere ar fi, desigur, pasionantă. Nu ne putem, însă, opri exagerat asupra lor ca să nu vătămăm echilibrul capitolului. Nu evocarea însăşi a lui Narcis făcută de Góngora, ci redarea surprinzătoare a mecanismului narcisic în accepţia sa ermetică modernă rămîne revelatoare. Este suficient să ne oprim chiar la titlul culegerii, titlu ce cuprinde o metonimie al cărui sens nu se poate detecta prea uşor.

Góngora utilizează cuvîntul *soledades* nu cu înţelesul obişnuit de „solitudini" sau „singurătăţi", ci cu acela de „păduri", înţeles care în limba spaniolă nu mai însoţise niciodată acest termen lexical. Poetul nu specifică noţiunea cu denumirea ei proprie, ci numai cu un atribut al ei. Desigur că, spre deosebire de mediul aglomerat citadin, pădurea apare singuratecă, constituindu-se chiar ca un sediu al solitudinii. Metonimia rămîne, însă, cum nu se poate mai vagă, fiindcă există noţiuni cărora li se poate aplica mult mai adecvat ideea de „singurătate"; aşa ar fi deşerturile sau gheţurile sau piscurile montane. Prin ce întortocheat proces asociativ poetul dă totuşi acelui termen accepţia de *pădure*? El ajunge la un atare sens prin analogie cu atîtea culegeri latine de poeme pastorale din Renaştere, culegeri pe care autorii le-au intitulat *Silvae*. Chiar şi unele cicluri lirice în limbi naţionale au primit acest titlu, aşa cum ar fi *Selve d'amore (păduri ale iubirii)* de Lorenzo dei Medici. Iată pe ce căi laborioase trebuie să umblăm pentru a lumina obscuritatea unor sensuri folosite în mod special numai de Góngora.

Să mai adăugăm doar o singură ilustrare din *Soledades*, de astă dată nu un cuvînt izolat, ci o sintagmă. Dacă n-ar exista interpretarea din 1636 a lui García Salcedo Coronel (*v. Op. cit.*) — se pare iniţiat, la rîndul său de către Góngora însuşi — ar apărea cu totul problematică eventualitatea unei dezlegări mulţumitoare.

Este vorba de sintagma *limba apei* (*lengua del agua*), aflată în a doua *Soledad*. Fără o prealabilă avizare am crede că poetul a folosit o construcţie improprie, defectuoasă, pentru ideea de *limbă de apă*, analogă cu *limbă de pămînt*. El ar fi desemnat, deci, o strîmtă fîşie de suprafaţă acvatică, aşa cum poate fi şi una de uscat. Iată, însă, că în cu totul alt mod, la care cu greu s-ar fi gîndit cineva, Salcedo Coronel ne introduce în labirintul ermetic al lui Góngora. *Limba apei* înseamnă *ţărm*, probabil un ţărm coborît, îndulcit ca o plajă, dezvelit şi învăluit alternativ de o pînză foarte subţire şi mobilă de valurele, care necurmat înaintează şi se retrag. În consecinţă, apa se prezintă acolo ca o delicată limbă fluidă, neoprită nici o clipă din tipica mişcare reflexă de a linge pămîntul.

În asemenea asociaţii eliptice, narcisismul gongoric creează un cîmp de tranziţie între *amplificarea* barocă şi *deformarea* manieristă, aşa cum aceasta din urmă se va valorifica deplin numai în arhisubiectivul climat artistic contemporan. Totuşi, după părerea noastră, la Góngora domină nemăsurat prima amintită componentă stilistică. Chiar exprimînd deformat sensul, devenit clişeu, al „pădurilor" prin acela al unui singur atribut definitoriu, de

ce care poetul a ales, în formă substantivată, tocmai acel atribut, care în fond este mai puțin pregnant decît altele ? Mediul păduros nu se prezintă numai *singuratic*, ci și *verde, îmbălsămat, tainic, răcoros, înviorător etc.* Însă Góngora, ca un om reprezentativ al vremii sale, a meditat intens asupra *efectului*. În întunericul limbajului său — fără ca prin aceasta să-l facă mai accesibil comunicării — el declanșează strălucirea barocă. Poetul s-a oprit asupra pomposului și vast cuprinzătorului *Soledades*, acest cuvînt-catedrală, neegalat ca putere magică a resonanței de nici un alt termen lexical, asociat cu ideea de *pădure*.

Góngora satisface sensul cel mai modern al narcisismului, sens legat de structura limbajului poetic. Am reținut, însă, din capitolul ce-l încheiem, că sensul oglinzii, în accepția sa subiectiv-estetică, ocupă un domeniu cu mult mai vast și mai variat. Acest domeniu, așa cum au sugerat și cele cîteva ilustrări ale noastre, s-a văzut integral revelat numai de marele moment al barocului.

CONCLUZIE PROVIZORIE

În ciuda simplității sale, titlul acestei încheieri de ciclu se cere totuși explicat. Concluzia nu trece drept „provizorie" prin faptul că ar preceda o alta „definitivă", ci numai fiindcă nu poate fi altfel concepută. Cercetarea barocului se integrează în categoria investigațiilor care determină o amplă promovare a provizoratului în materie de cunoaștere, ceea ce trădează caracterul arhimodern al căutării perpetue pe plan gnoseologic. Oprindu-ne la o asemenea concluzie, credem a fi rămas consecvenți cu precizările date în scurtul „prolog" cu care ne-am inaugurat lucrarea. Încă de-acolo am declarat deschis că „nu dăm vederile noastre cu titlu definitiv". Acum, însă, putem afirma, ca un adaos la acea premisă, că nici nu vedem cum ar fi posibilă o cercetare cu un asemenea titlu în raportarea ei la complexul barocului. Afirmația este, desigur, prea gravă pentru a se dispensa de o imediată justificare. Vom invoca, în consecință, cîteva particula-

rități ale acestui fenomen, destinate să-i releve incompatibilitatea cu caracterul complet încheiat al unei cercetări.

În primul rînd, barocul nu este numai complex — așa cum am arătat de atîtea ori — ci și inepuizabil. Oricît de numeroase determinări și completări i s-ar tot adăuga, se găsesc mereu altele ce-i mai pot fi date, într-un proces interminabil. Ar fi un fel de *O mie și una de nopți* în cadrul exegezelor de cultură. Prin aceasta s-ar părea că atribuim numai barocului o trăsătură care, în suita unui progres al cunoașterii, aparține tuturor fenomenelor. Există, oare, în domeniul umanist, cel puțin, vreun aspect despre care s-a spus totul, odată pentru totdeauna? În perspectiva intelectului din ultimele veacuri ar fi, desigur, ridicol să ne închipuim așa ceva, cînd asistăm la nesfîrșite contribuții mereu noi în toate ramurile de cultură. Barocul ar părea să intre și el într-un asemenea regim, atît de obișnuit sub raport cognoscitiv modern.

Și, totuși, formează o categorie cu totul aparte. Celelalte fenomene se prezintă mai mult sau mai puțin limitate în ansamblurile lor de perspectivă. Dacă am spus că se aduc mereu contribuții noi în domeniile respective, acestea nu sînt *adaosuri* de însușiri, ci numai *precizări* și *adînciri* ale unor date în principiu știute dinainte. Nu același lucru se întîmplă cu barocul. Cînd, bunăoară, Severo Sarduy definește acest stil prin toată larga gamă a „cheltuielii“ și a „risipei“, de la registrul economic pînă la cel existențial, el nu aduce o simplă precizare în înțelegerea fenomenului, ci creează o nouă viziune asupra sa. La fel făcuse, din alt unghi, și Al. Ciorănescu mai înainte, și chiar și atîția cercetători de mai redusă însemnătate din cei ce s-au străduit să înțeleagă barocul.

Obiectul dezbaterii noastre ar părea mai precis conturat dacă am compara respectivul tip de contribuții cu vederile, chiar cele mai originale, asupra altor stiluri ale trecutului. Nu credem, bunăoară, să existe ceva mai personal, mai bogat în cuprindere și mai profund gîndit cu privire la fenomenul romantismului decît marea lucrare, devenită clasică, a lui Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve (Sufletul romantic și visul*, 1937). Și totuși cartea nu prezintă decît amplificarea și aprofundarea — ce-i drept, surprinzătoare și fascinantă — a unor date în principiu știute. Chiar dinainte de 1800 se cunoștea temeinic asocierea strînsă dintre trăirea romantică și aceea a visului. Dincolo de această perspectivă originară Béguin nu proiectează asupra romantismului vreo altă viziune. Barocului, dimpotrivă i se pot aduce mereu noi adaosuri de trăsături, iar nu doar noi dezvoltări și precizări ale însușirilor cunoscute.

Să se țină seama că noi n-am căutat de astă dată un apăsat contrast stilistic, așa cum am făcut de atîtea ori în cursul expunerii noastre prin comparația cu unul sau altul din aspectele clasicismului. Dintre stilurile trecutului romantismul este evident cel mai apropiat de baroc. Tocmai de aceea distincția dintre tipurile de cunoaștere aplicate, pe rînd, la cele două fenomene înrudite apare cu atît mai revelatoare. Faptul ne îndeamnă să continuăm pentru moment în acest sens, pentru a aduce unele noi precizări legate de ireductibilul caracter „provizoriu“ pe care îl implică pătrunderea Barocului.

Revenim, astfel, la ideea de „inepuizabil" și de „infinit" pe care am atașat-o la discutarea acestei arii stilistice. O asemenea determinare poate produce confuzia cu ceea ce iarăși știam că aparține mai curînd romantismului. Așa cel puțin ne-am obișnuit noi să vedem fenomenul romantic (v. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, ed. III, München, 1928). *Infinitul* romantismului, opus *desăvîrșitului* clasic, a devenit o noțiune curentă. Iată, însă, că prin acest atribut, consacrat romantic, noi am definit, de astă dată, barocul. Este nevoie aci de-o cît de sumară deslușire.

Am spune, în primul moment, că, pe cînd romantismul dispune de *viziunea* infinitului, barocul, fără a se prevala de o asemenea viziune, este el însuși infinit ca *structură*. Definiția apare, însă, aproximativă, și necesită un corectiv imediat. Nu ne putem închipui ca infinitul *viziunii* să nu se extindă în romantism și asupra *structurii*. Tocmai aci se constituie distincția cea mai profundă față de baroc. Extinderea de la viziune la structură în sensul infinitului nu atinge numărul limitat al trăsăturilor romantice, ci numai caracterul intrinsec al fiecăreia din aceste trăsături. Visul sau fantezia asociativă sînt nesfîrșite numai în propria lor matrice, dar ele se integrează printre cele cîteva trăsături mărginite numeric ale romantismului. În componența barocului, dimpotrivă, tocmai aceste trăsături constitutive se înșiruie la infinit, ca încăperile unui palat fermecat sau ca poveștile din *O mie și una de nopți*.

Să trecem mai departe către următoarea particularitate a stilului, care împiedică investigațiile ce-i sînt consacrate să depășească pragul provizoratului. Barocul nu

se arată numai inepuizabil și infinit în comparație cu celelalte stiluri sau fenomene artistice, care cuprind un caracter limitat ; el se mai prezintă și *confuz* în raport cu relativa claritate a altor determinări stilistice. La noi Adrian Marino, în al său *Dicționar de idei literare*, are perfectă dreptate să afirme că „barocul continuă să rămînă un termen destul de confuz și echivoc, plin de dificultăți și contradicții". Numai că noi n-am atribui faptul unei insuficiente asimilări a noțiunii de către cercetătorii ei, așa cum opiniază autorul acelui excelent *Dicționar*. De la menționata lucrare a lui Gurlitt (1887), în care răstimp a avut loc o continuitate tot mai strînsă și mai abundentă de scrieri consacrate barocului, ilustrate uneori de gînditori de geniu, s-a scurs aproape un veac. Pentru ca, după un stagiu atît de extins și de bogat, termenul să rămînă tot „confuz și echivoc", pare cel puțin surprinzător. Alte noțiuni, în intervale mai reduse și fără o atît de masivă contribuție a minților în luminarea lor, ne apar mai limpede conturate. Explicația vine din contextul întregii noastre lucrări, de unde s-a putut desprinde că echivocul, confuzia, contradicția, sînt trăsături inerente ale barocului. Ele contribuie de asemenea la soluțiile cu totul provizorii, legate de dezbaterile în jurul acestui stil.

În sfîrșit, barocul nu este numai infinit și confuz, ci și insolubil. S-ar cere aci o aproximativă elucidare în raporturile unora din acești termeni. Ideea de confuz, bunăoară, nu coincide totdeauna cu aceea de insolubil. Există și confuzii susceptibile de o limpezire, adică de o soluție. Barocul nu intră, însă, în această categorie. El se află grevat de un caracter insolubil. Prilejul ne îndeamnă

să apelăm din nou la o confruntare cu romantismul. Ni s-ar părea concludentă, în cazul de față, o comparație între *contrastul* romantic și cel baroc. Primul din ele își găsește totdeauna o soluție, o explicație, o conciliere. Unul din termenii contrastului romantic este adesea un simplu adjuvant sau un pilot cu funcțiune instrumentală, destinat să-l scoată mai puternic în relief pe celălalt. Delicvența lui Jean Valjean trebuie să facă mai evident caracterul exemplar de model social și moral al eroului lui Hugo, după cum și monstruozitatea fizică a lui Quasimodo deține atribuția de-a sublinia cu o insistență potențată puritatea sa sufletească.

În alt sens se poate vorbi tot de un contrast fictiv sau numai aparent între *exaltarea* și lucida *autoironie* romantică. Nici relația alăturată a acestor doi termeni nu face să rezulte o contradicție propriu-zisă. Noțiunea exaltării și aceea a autoironiei sînt numai *complimentare* dar nicidecum *contrastante*. Parabola *albatrosului* din cunoscutul poem baudelairian cuprinde o explicație perfectă a legăturii lor în fizionomia tocmai a marelui poet romantic. Mărimea aripilor, adaptate pentru zbor, face grotesc mersul pe pămînt. Exaltarea și autoironia sînt fețele opuse ale aceleiași medalii.

Contrastul baroc, dimpotrivă, se arată *real,* fiind efectiv vorba de acel antagonism interior, surprins de Al. Ciorănescu în trăirea dramatică de la baza barocului, antagonism mereu deschis, ai cărui termeni nu se vor concilia niciodată. Am și semnalat, dealtfel, că figurile umane cele mai insondabile din întreaga literatură universală, Faust, Hamlet, Don Quijote și Don Juan, sînt

expresii generate exclusiv de către marele moment al acestui stil. În constituția unor atari figuri umane se manifestă, la fel de puternice și la fel de nedispuse să cedeze, pornirile antagonice ale conștiinței lor, aflate într-o continuă și neîmpăcată ciocnire. Tocmai această divizată componență structurală, iar nu supoziția că sensul le-ar fi rămas încă incomplet asimilat de cercetători, cuprinde în sine explicația faptului că, după atîta vreme, se mai fac încă sondări pasionate în mările interioare ale acelor personaje.

Ar părea, însă, că ne contrazicem, ceea ce nici n-ar fi de mirare la investigația unui fenomen atît de complicat ca barocul. Nu este, totuși, cazul în circumstanța de față. Ne referim la faptul că am invocat elementul esențial al *strălucirii* baroce, filtrate în simbolul *perlei,* element prin care un organism slab sau slăbit se apără de amintita leziune interioară ce încurajează sau chiar invită adesea și agresiunea din afară. N-am spus, însă, niciodată că o asemenea splendoare compensează realmente lipsa puterii, a cărei substitută se voiește. Ea constituie doar o aparență sau, cel mult, un succedaneu al soluției. Funcțiunea nu estetică, ci strategic-vitală, a strălucirii este cu totul aleatorie, devenind utilă numai ca simplă oportunitate de moment, capabilă poate să *amîne* un dezastru, dar nu să-l anihileze efectiv. Dacă, totuși, în unele perioade baroce serii întregi de agresiuni iminente s-au văzut definitiv înlăturate, faptul se datorește foarte puțin splendorii și magnificenței, și în mod covîrșitor altor împrejurări istorice, desigur mai consistente. Așadar, simpla *tentativă de soluție* pe calea strălucirii nu anulează nici-

decum caracterul insolubil al barocului, şi ca atare nu descoperă nici existenţa vreunei contradicţii între aserţiunile noastre.

Să ne întoarcem la caracterul „provizoriu" al acestei concluzii. Aci ar putea să intervină o nouă dificultate, presupunîndu-se contaminarea cercetării noastre de la obiectul cercetat. Nu cumva, fiindcă am vorbit de funcţiunea numai „provizorie" a strălucirii baroce — bineînţeles, nu sub aspect artistic, ci numai practic — atribuim o asemenea funcţiune şi concluziei noastre ? Înlăturarea unei asemenea suspiciuni cere iarăşi o discuţie specială.

Astfel, am relevat mai sus întreitul caracter, *infinit*, *confuz* şi *insolubil* al barocului. Sînt oare, compatibile asemenea indicii de-o marcată însemnătate definitorie cu expresia *definitivă* a unei cercetări ? Rămînem convinşi că, deşi ne-am extins enorm în această lucrare, am mai fi putut încă mult să dezbatem în jurul obiectului analizat. Iată, să dăm un exemplu chiar din ultimul nostru capitol, care tratează despre „semnul oglinzii". Acolo am atins de cîteva ori, dar numai în treacăt, obiectivul final al *efectului*, inerent acelui fenomen. Recunoaştem că este prea puţin şi cu totul incomplet. Problema ar fi meritat o discuţie amplă într-un capitol special, unde am fi văzut ataşată această trăsătură nu numai la semnul oglinzii, ci la întregul ansamblu al barocului. Am invocat un simplu exemplu din capitolul cel mai apropiat, dar mai sînt şi alte nenumărate probleme care ne-au scăpat din cadrul unei mari tratări. În această privinţă am fi putut să privim mai dezvoltat morfologia *metamorfozei* baroce, apoi diferitele categorii de „rupturi" dinlăuntrul stilului,

sau structura tipului de *fantezie* de la baza sa, adăugînd încă atîtea motive de reflecţie în jurul domeniului spre care ne-a împins curiozitatea.

Ne-am oprit numai atunci cînd am constatat că, prin toate cele invocate în cursul expunerii, am realizat un efectiv *contur al cunoaşterii* cu privire la obiectivul strădaniei noastre. Dacă mergem mai departe ameninţăm a vătăma un atare ansamblu coerent de cunoştinţe, atît de trudnic cîştigat, dizolvîndu-l într-o multiplicitate prea confuză. Aceasta chiar dacă, luate în parte, aspectele separate ale multiplei furnicări baroce, se dovedesc perfect valabile. Am preferat să dăm un *mai puţin* profitabil — sau pe care îl credem profitabil — decît un *prea mult* inutil. Dar prin aceasta n-am putut trece dincolo de titlul provizoriu al concluziei de faţă, care poate fi oricînd îmbogăţită şi emendată.

Cu alte cuvinte, ţinînd seama de caracterul infinit al barocului, a trebuit să încheiem — aşa cum susţine Valéry cu privire la creaţia poetică — printr-un act voluntar şi poate arbitrar. În cazul de faţă o asemenea încheiere ţine, însă, de considerente raţionale, iar nu de capriciu. Aglomerarea la nesfîrşit a unor noi şi noi trăsături — fie chiar extrem de juste — tot nu reuşeşte să cuprindă infinitul inepuizabil al barocului, dar în schimb îi poate scoate mai derutant în evidenţă natura confuză şi contradictorie.

Conştienţi, deci, de caracterul provizoriu al acestei concluzii, ca şi al întregii noastre lucrări pe care — încă o dată — n-am conceput-o ca definitivă, vom mai des-

prinde, din cele expuse pînă acum, şi problema specială a unui baroc românesc. O asemenea secţiune, pentru alţi cercetători ar mai intra doar ca simplă anexă în economia lucrării. Tocmai de aceea ne vedem obligaţi să subliniem stăruitor că nu cu acest titlu neînsemnat vom privi barocul românesc. Deşi îi vom dedica numai puţine pagini, o asemenea preocupare se prezintă pentru noi de o neasemuită importanţă. Înseamnă, în mare parte, adaptarea lucrării la sfera interesului nostru cel mai apropiat. Sperăm ca, prin aceasta, să aducem o cît de redusă contribuţie la cunoaşterea nu numai a barocului, ci şi a fenomenului românesc.

Mai avem, în sfîrşit, o ultimă precizare de adăugat. În contextul culturii noastre actuale ar părea complet inutilă această redusă secţiune ultimă, pe care ne pregătim să o expunem. Într-adevăr, în vremea din urmă au apărut în legătură cu barocul românesc lucrări cu mult mai vaste, mai laborios alcătuite şi mai competente decît ne stă nouă în putinţă să realizăm. De ce să adăugăm un mai puţin şi un mai imperfect, cînd există dinainte un mai mult şi un mai bine ? Toate aceste lucrări excelente despre barocul românesc, dezvoltate în analize ample, uneori exhaustive, se referă numai la cîte o persoană, la cîte o grupare sau la cîte un secol. Noi urmărim, însă, o cu totul altă perspectivă. Am dori adică să trasăm o schiţă sau un proiect pentru viziunea integrală a acestei trăiri şi a acestui stil la noi. Eventuala mare lucrare ulterioară, pe care ar întreprinde-o, desigur, altcineva, s-ar putea sprijini, în parte, pe modestele noastre puncte de reper, răspîndite, însă, asupra unei arii totale.

V

PUNCTE DE REPER PENTRU UN BAROC ROMÂNESC

CÎTEVA PREMISE

Inaugurăm această ultimă parte a lucrării noastre cu convingerea că astăzi nu mai poate fi pusă la îndoială existența amplă a unui baroc românesc. Desigur că nu-l putem caracteriza de la început, și nici n-ar fi recomandabil să situăm concluzia înaintea căilor ce ne-ar conduce către o sinteză de ansamblu. Aceasta nu înseamnă, însă, că am avea de gînd să elaborăm o istorie a barocului românesc, ceea ce ar fi în dezacord cu întregul spirit al lucrării. În consecință, ne mulțumim numai să reținem indiciile baroce desprinse din evocarea anumitor momente cînd acele indicii s-au lăsat mai temeinic bănuite la noi. Vom începe cu premisele dacice și romane, și vom continua cu alte fenomene intermitente care, pe parcurs, au favorizat, într-un fel sau altul, diferite urme ale barocului pe pămîntul nostru.

Se știe că Dacia este ultima cucerire cu adevărat *spectaculoasă* a romanilor. Cuceritorii intraseră de mult

în faza barocă a civilizației lor. Ceea ce au edificat ei, pe plan monumental, în Dacia și în regiunile ce vor fi locuite de români poartă indubitabil amprenta acestui stil. Dar mai întîi, în contextul celorlalte arii vecine, cucerite de romani, să ne încredințăm cum se prezenta, în momentul respectiv, lumea dacică.

Primul la noi care, pe baze științifice, ne informează, în această privință, este însuși Vasile Pârvan, din a cărui *Dacie* postumă (tradusă după manuscrisul francez și scoasă apoi în cinci ediții de către profesorul Radu Vulpe) ne permitem a da un citat mai extins. În anul 106, spune Pârvan, cînd Traian s-a hotărît să o prefacă în provincie romană „Dacia era un mare regat cu bază etnică perfect omogenă, cu tradiții istorice seculare, cu structură socială și economică bine definită, cu o cultură înaintată de forme mai întîi influențate de civilizația celtică, apoi, timp de două veacuri înainte de Traian, de către civilizația romană". Faptul apare cu atît mai demn de reținut cu cît se află întărit prin unele indicații și mai precise în sensul ce ne interesează.

„Aci — continuă Pîrvan — „nu era vorba, ca în Dalmația, în Thracia, în Panonia ori în Moesia, pur și simplu de un oarecare număr de triburi barbare cu o populație mai mult ori mai puțin numeroasă, locuind un teritoriu destul de întins, totuși lipsit de solidaritate politică și națională între ele, ci de o națiune conștientă de ea însăși". Prin urmare, romanii au găsit aci propria lor civilizație, care de două veacuri influențase cultura autohtonă. Și faptul s-a petrecut tocmai cînd această civilizație romană intrase într-o fază barocă. Nu mai

vorbim și de influența tot barocă venită între timp din albia elenistică a cetăților grecești de la Marea Neagră, care, la un moment dat, fuseseră chiar politic încorporate în statul geto-dacic.

Totuși, fără o bază concretă, ilustrativă, argumentele de mai sus rămîn neconvingătoare. Într-adevăr, barocul grefat pe o structură stilistică străină poate să dea alte sinteze, care nu-i sînt proprii. Un asemenea proces se întîlnește desigur și în Dacia, dar numai foarte parțial și, în orice caz, fără puterea de-a defini în esență cadrul respectiv. Nu se poate contesta că barocul roman și cel elenistic au găsit și unele condiții perfect favorabile pentru o fecundare a propriei lor structuri. Astfel, momentul Decebal a fost, fără îndoială, un mare moment dacic, dar mare *înlăuntrul declinului*. Unele din reflecțiile lui Pârvan, pe care le-am ilustrat mai sus, pot fi formulate și în lumina unor alte nuanțe. Dacia n-a căzut fiindcă era o fructă prea crudă, aflată adică într-o neevoluată stare tribală, incapabilă să înfrunte un adversar organizat și puternic, ca în cazurile amintite ale Dalmației, Traciei, Panoniei și Moesiei. Nu. Dacia a căzut fiindcă era prea coaptă.

Momentul culminant al dacilor trecuse de un veac și jumătate, odată cu moartea lui Burebista. Acest om, figură genială de rege cuceritor și organizator, își făurise un imperiu imens, echivalent cu al tiraniilor orientale în plina lor glorie. Apropierea structurală de această categorie a orientului vechi — mai precis a umflatei *mărimi* statale, creatoare de baroc — se vede stimulată

şi de dezvoltarea respectivei alcătuiri geto-dacice în jurul unui fluviu uriaş. Dunărea a avut, în cazul de faţă, aceeaşi funcţiune ca şi Nilul pentru Egipt, Tigrul şi Eufratul pentru Mesopotamia, Gangele pentru India, Hoang-Ho pentru China (v. Iosif Constantin Drăgan, *Noi, Tracii — Istoria multimilenară a neamului românesc*, Scrisul Românesc, 1976). Moartea, însă, a lui Burebista, ca şi a lui Alexandru cel Mare, a dus la destrămarea imediată a imperiului său. Dacia lui Decebal n-a fost decît principala unitate, cu funcţiune „elenistică" — am spune, în cazul de faţă „geto-dacistică" — din moştenirea lui Burebista. Cu mult înainte de acest eroic rege ultim, barocul roman şi cel crepuscular grecesc au putut găsi aci un teren favorabil. Au existat, deci, şi indicii — ce-i dreptul, limitate şi parţiale — şi ale unui baroc geto-dacic. Le vom privi sumar în cele ce urmează.

În primul rînd este vocaţia *gigantismului*. Faptul se situează în acord cu „fastul politic", cu „măreţia şi monumentalitatea" de care vorbeşte Pârvan. Astfel, sistemul de cetăţi din munţii Orăştiei se întinde pe 150 km^2. Găsim aci „mari centre civile şi militare", între altele, „temple înălţate prin munca multor generaţii de sclavi" (Dinu Moroianu şi I. M. Ştefan, *Focul viu*, 1963). Mai interesantă decît orice apare alcătuirea foarte complexă a tipului de *munte-cetate*. „Aceşti munţi întăriţi — spune Pârvan — sînt adevărate turnuri cu caturi, cu terasele lor concentrice care urcă pînă la acropole, unde e locuinţa principelui. Această locuinţă e, la rîndul ei, formată dintr-unul sau mai multe turnuri pătrate, avînd ziduri puternice de 3 m. grosime. Terasele, operă imensă, săvîrşită de

mîna omului în masivul stîncos, sînt şi ele ocrotite dinspre rîpi de valuri cu palisade. Cetatea însăşi e apărată cu un zid care o înconjoară şi care prezintă la unghiurile mai înaintate turnuri pătrate destul de spaţioase" (*Op. cit.*). Am dori să comentăm, sub aspect stilistic, toate trăsăturile atît de precis indicate mai sus.

În primul rînd, soliditatea masivă a arhitecturii, precum şi asocierea ei cu stînca şi cu muntele ne îndrumează greşit gîndul către viitorul stil romanic al castelului medieval. Totuşi, dacicul *munte-cetate* face mai curînd parte din altă familie, aceea ce-şi află expresia culminantă în misterioasa aşezare incasă, izolată pe înaltele întinderi ale colosalului Machu-Picchu din Peru, aşezare „ce-şi dezvăluie ruinele ca pe nişte vertebre ale unui uriaş schelet cenuşiu", (Darie Novăceanu, *Precolumbia*, Bucureşti, 1975). Desigur, fără să atingă o atît de covîrşitoare tensiune a misterului, provocator de *meraviglia*, acei dacici *munţi-cetăţi* cuprind şi ei unele trăsături pe care le atribuim gigantismului baroc, în ipostaza implicaţiilor sale enigmatice.

Mai întîi este complexitatea labirintică. Munţii nu sînt numai temelii, pe care se vor înălţa edificiile, ci devin ei înşişi părţi componenete ale acestor edificii „adevărate turnuri cu caturi". În al doilea rînd, baroc mai este şi elementul „teraselor", cu atît mai mult cu cît ele constituie o „operă imensă", tăiată de om „în masivul stîncos" şi care „urcă pînă la Acropole" adică pînă la palatul propriu-zis al principelui.

Al doilea element baroc, adică tocmai acela prin care se obţine realizarea alcătuirilor gigantice, cu toate efectele

lor, se arată a fi ingeniozitatea tehnică... Blocurile mari, lucrate, de calcar, pentru asemenea cetăţi, sînt aduse de departe şi urcate pînă în vîrful muntelui, adică pînă la o înălţime de 1250 m. În sfîrşit, sistemul de aprovizionare cu apă a oraşelor prin conducte de olane, constituie tot expresia unei societăţi evoluate, echivalente cu aceea din stadiul elenistic al civilizaţiei greceşti. Unele rezervoare sau cisterne, de unde plecau aceste conducte, cum ar fi cel de la Blidaru, erau construite în ciment hidraulic, cu pereţi dubli sau tripli. O societate care, în acele vremuri, stăpînea asemenea mijloace de construcţie, avea drumul deschis către o sumă de artificii rafinate.

Al treilea indiciu pentru un baroc dacic se arată a fi bogăţia materialelor preţioase, îndeosebi a aurului şi argintului. Natural că prezenţa acestor materiale invită la o prelucrare a lor şi pe artizanii unor faze mai rudimentare. La un stadiu, însă, evoluat de civilizaţie intuiţia aurului şi argintului stimulează de-a dreptul rafinamentul baroc. Astfel, arta argintarilor, artă „care formează o componentă a civilizaţiei dacice", s-a dezvoltat tocmai în secolele I i.e.n. şi I e. n., (v. Constantin C. Giurescu şi Dinu C. Giurescu, *Istoria Românilor din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, ed. II). Este exact perioada în care, anterior cuceririi lui Traian, s-a exercitat în Dacia cea mai puternică influenţă barocă, romană şi elenistică. Tezaurul de la Sîncrăieni (Harghita, sec. I, e.n.) confirmă în totul acest fapt. Printre altele se distinge silueta graţioasă şi rafinat ornamentată a unui vas de argint aurit, care indică, după modele elenistice, o creaţie a argintarilor daci, deveniţi emuli ai acelui rafinament baroc.

Un alt indiciu în această privinţă, care, însă, n-a avut în artă decît repercusiuni cu totul indirecte, prin amulete cu figuraţie animală, a fost dezvoltarea intensă a medicinei. Am mai consemnat la capitolul respectiv cultivarea culminantă a unei atari discipline îndeosebi în mediile baroce, răspunzînd cerinţei implicate în latura organică a trăirii defensive. Medicina geto-dacică a ajuns la cea mai înaltă treaptă a empiriei, pînă aproape de ştiinţă. Este interesant de reţinut că divinităţile cele mai cunoscute ale acestui popor, zeiţa Bendis şi zeul Darzos, aveau atribuţii vindecătoare. Zeităţile greceşti cu aceleaşi atribuţii, Asclepios şi Telesphoros, erau tot de origine traco-getică. Faptul se arată neasemuit de elocvent în ceea ce ne priveşte. Adoptarea de către greci a unor zeităţi medicante, provenite de la popoarele din nordul lor, presupune, în modul cel mai firesc, prealabila adoptare a unor esenţiale elemente medicale de la aceleaşi popoare. Astfel, chiar marele Hipocrat ar fi fost învăţăcelul unui medic de origine geto-tracă, Herodicos din Selimbria (v. V. L. Bologa şi N. Vătămanu, *Medicina geto-dacilor*, în *Istoria medicinei universale*).

În sfîrşit, receptivitatea de care s-a bucurat la locul de exil poema getică a lui Ovidiu nu poate fi iarăşi trecută cu vederea. Este adevărat că nu se cunoaşte nimic din această poemă şi nici vreo referinţă despre ea. Nu ne-o putem, însă, închipui cu totul în afară de amprenta personalităţii lui Ovidiu. Or, faptul că a găsit audienţă acolo cel mai mare poet baroc al Antichităţii europene dovedeşte aproape cert că pe la începutul secolului I. e.n., a existat

o anumită sensibilitate în același sens și prin ținuturile noastre.

Recunoaștem că, din toate indiciile invocate pînă acum rezultă, mai mult decît o împlinită artă barocă, coordonatele doar ale unei trăiri baroce. Ele constituie, totuși, o suficientă bază receptivă pentru a se grefa organic asupră-i creațiile de tipul celor elenistice și mai cu seamă imperial romane, care au intervenit aci.

Printre altele se află pe pămîntul nostru resturile — în curs de restaurare și reconstrucție — ale unuia din cele mai impunătoare monumente ale Romei imperiale. Este vorba de colosul durat odinioară la Tropaeum Traiani. Grandoarea sa s-a obținut, ca și aceea a altor edificii baroce din Antichitate, printr-un adaos de creații arhitectonice în verticală, dispoziție complexă care situează printre cele „șapte minuni ale lumii vechi" templul — mormînt al lui Mausol — Mausoleul din Halicarnas. În cazul monumentului de la Tropaeum Traiani adevărata pondere a însemnătății revine construcției imense cu baza circulară în genul *Pantheonului* din Roma sau mai curînd a acelui Moles Adriana tot din „Cetatea eternă". Peste aceasta se înalță o altă clădire turniformă, ca un far, cu baza mult mai mică hexagonală, ce servește și ea drept susținătoare a unui postament cu baza și mai redusă pentru trofeul de piatră din creștet. Această complexitate de construcții suprapuse supralicitează, printr-o amplificare tot mai potențată, efectul edificiului fundamental, stîrnitor el singur de *meraviglia*. Monumentul se vede

destinat să amintească, prin acele părți, de magnifica *strălucire* a Romei.

Desigur că barocul imperial din țara noastră nu se mărginește numai la expresia *marelui*, care acționează prin șocuri puternice, ci se extinde într-o variată serie de registre. El se mai vede reprezentat bunăoară, și prin mobilele forme dansante de tip pompeian. Numai că exemplul folosit de noi extrapolează pompeianismul pictural pe planul mai consistent al reliefurilor sculptate în piatră. Este vorba de unul din somptuoasele sarcofagii de la Romula (Reșca), pe care se înfățișează o suită de Amorași, surprinși în cele mai variate mișcări săltătoare la cules de struguri.

În sfîrșit, în altă ordine mai recunoaștem avîntul violent și pateticul baroc. Ne referim la un relief din Sarmisegetuza romană, unde se află figurat zeul Mithra, care sacrifică un taur. Trupul zeescului personaj, cu genunchiul stîng împlîntat în spinarea animalului doborît, desparte în două întregul tablou sculptural. În axul înclinat al acestui trup se recunoaște, cu o anticipare milenară, vestita *diagonală* — noi am numit-o *oblică* — din pictura marelui monument al barocului. În al doilea rînd, faldurile extrem de bogate, desfășurate în vînt ale mantiei lui Mithra, falduri fîlfîind violent într-o direcție opusă față de mișcarea zeului, exprimă, prin contrastul dintre umflarea fremătătoare a draperiei și cutele sale adînc scobite, frenezia lăuntrică a personajului. Este o expresie a barocului combustiv, mistuit de excesul unui aprig foc interior.

Desigur că mai putem ilustra acest stil al cuceririi romane şi sub aspectul ornamentaţiei, şi încă al altor trăsături ce-l definesc integral. N-am dorit, însă, decît să facem o constatare de *existenţă*. Ne este suficientă certitudinea că acest stil şi-a făcut apariţia cu mii de ani înainte pe pămîntul nostru. Ne-am mulţumit, aşadar, cu aceste simple premise introductive la existenţa ulterioară a unui baroc românesc propriu-zis.

DUPĂ O MIE DE ANI

Mai tîrziu, timp de secole, pînă la existenţa unor mai solide formaţii politice, nu poate fi vorba de un baroc la noi. Şi nici chiar după aceea decît în mod foarte parţial. Prin termenul „parţial" înţelegem ivirea, adesea sporadică, a barocului doar în unele limitate sectoare artistice. Trebuie să recurgem aci la o explicaţie de ordin mai general. Am îndrăzni să afirmăm, în această privinţă, că în orice cadru statal mai dezvoltat coexistă şi barocul împreună cu alte stiluri, chiar dacă numai acestea din urmă dau pecetea dominantă a locului şi momentului respectiv.

Iată, să folosim exemplul unui prea evident paradox istoric-cultural. Prin întreaga sa concepţie şi execuţie, arta bizantină constituie, în expresia ei genuină, tot ce poate fi mai opus unei perspective şi optici baroce. Totuşi, există şi în Bizanţ, mai multe stiluri, care se succedă, Parţial — şi limitat numai la anumite sectoare artistice — un asemenea stil a existat totdeauna în Bizanţ. Ne refe-

rim la arta ceremonialului, legată îndeosebi de aula imperială. Această formă de *spectacol* pompos nu numai că se arată profund barocă în tot intervalul de existență al imperiului bizantin, dar mai și influențează în același sens stilistic întreaga Europă. Fastul Bizanțului a provenit atît ca moștenire de la Imperiul roman de răsărit cît și ca influență de la unele mai apropiate tiranii orientale. Pe calea intermediară a Veneției, protocolul și ceremonialul bizantin — pe lîngă alte curți occidentale — a influențat pînă și Spania în marile ei secole (v. Constantin Șerban, *Protocolul și ceremonialul diplomatic la Curtea lui Neagoe Basarab*, în *Neagoe Basarab la 460 de ani de la urcarea sa pe tronul Țării Românești*, volum omagial, 1972). Iată o relație la care cel mai puțin ne-am fi așteptat, anume ca exaltatul mediu iberic să primească, într-una din manifestările sale cele mai specifice, o întipărire pronunțat barocă tocmai din partea „staticului" și „hieraticului" Bizanț.

Regiunile noastre s-au văzut mai apropiate de acest „parțial" izvor baroc, deținînd, deci, toate șansele de a-l folosi înaintea occidentului. N-am avut, însă, de la început — ca așezările sud-slave — corespunzătorul aparat statal, necesar pentru o asemenea absorbție. Totuși, încă din secolul al XI-lea, așa-zisa *Cronică a notarului anonim* notează sumar ceremonialul de primire a solilor trimiși de regele maghiar Arpad la voievodul Menumorut în cetatea Bihariei (v. *Op. cit.*).

Faptul se integrează, însă, nu atît în repertoriul unei influențe bizantine de ceremonial — cu toată punerea sa „în scenă" — cît mai curînd unei alte ordini, cu mult mai

semnificative pentru noi. Poporul român a încercat, deci, de la primele sale formații statale, trăirea defensivă, provocată de experiența crudă a amenințării și primejdiei. Consecințele devin progresiv tot mai importante, așa cum dovedește apoi agresiunea reiterată a tătarilor. „Fondarea statelor românești — afirmă Mircea Eliade — se datorește în bună parte exasperării produse de devastările tătărești, care amenințau cu dispariția micilor formații politice autonome" (*Mircea Eliade, Destinul culturii românești*, în *Destin* nr. 6—7, august 1953). Totuși, aceste noi „state românești", adică Moldova și Muntenia, nu erau nici ele prea mari. Iar potențialul primejdiei și-a păstrat proporțiile, venind de astă dată din partea turcilor, poate cea mai puternică și mai agresivă tiranie de tip oriental a acelui moment, aflată într-o nestăvilită expansiune. La această situație mai mult decît incomodă replica barocă prin *strălucire* nu întîrzie să vină chiar de pe la începutul veacului al XV-lea, odată cu căderea imperiului bulgar și apoi a celui sîrbesc sub dominația Semilunei. Este anume titlul *imperial* de „țari" și de „autocratori" pe care și-l iau acum voevozii atît moldoveni cît și munteni, titlu pe care și-l asumă pînă în veacul al XVII-lea (v. Dumitru Năstase, *Ideea imperială în Țările Române — Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească*, Atena, 1972).

O atare conștiință își află culminația pentru un scurt interval în Muntenia lui Vlad Tepeș, dar se prelungește pe pămîntul Moldovei în cea mai mare parte din domnia lui Ștefan cel Mare. Este ceea ce constituie prima etapă a acestei conștiințe de imperiu în Țările Române (v. Dumitru

Năstase, *Op. cit)*. După ce a crescut, însă, imens puterea otomană printr-o consolidare în Balcani și o extindere către centrul Europei, ideea imperială în Muntenia și Moldova, idee care mai durează pînă în veacul al XVII-lea, caută o altă cale de-a se afirma decît aceea a armelor. Faptul se integrează într-o anumită tipologie pe care am stabilit-o chiar în cursul lucrării de față, și pe care ne permitem să o reamintim.

Am semnalat, în legătură cu lumea veche, cele două tipuri de compensație ale micilor așezăminte statele, situate între vecini și adversari puternici, tipul fenician și tipul iudeu. Primul își află salvarea pe apă, element care-i deschide în *spațiu* perspective nelimitate, oferindu-i putința de a crea peste mări imperii impunătoare, ca acela al Cartaginei. Dimpotrivă, compensația de tip iudaic era aceea a marei expansiuni în *timp*, a supraviețuirii prin spirit, bazîndu-se numai în mod cu totul nedeterminat pe unele vagi promisiuni mesianice. Am mai amintit de asemenea că la popoarele moderne prima categorie se reeditează încă din veacul al XV-lea de către portughezi. Și ei își caută salvarea pe apă și în spațiu, generînd un imens imperiu ultraoceanic. Concomitent, în același secol, Țările Române se îndreaptă către cel de-al doilea tip de compensație. Aceasta mai cu seamă în ultima etapă de dezvoltare a ideii imperiale în regiunile noastre. Am consemnat mai sus cotitura marcată de ultimele decenii din veacul al XV-lea. Odată cu aceste momente ideea imperială românească înlăuntrul ortodoxiei balcanice, devine *criptică*, cu ponderea situată asupra

caracterului ei spiritual. Este, deci, vorba mai mult de o *împărăție a spiritului* amînîndu-se momentul „confruntării armate practic *sine die*" (Dumitru Năstase, *Op. cit.*), adică într-un *timp* nedeterminat, ca și eventuala împlinire a vechiului mesianism.

În altă lucrare a noastră am semnalat, ca o caracteristică a veacului al XV-lea european, „gigantismul țărilor mici". Am stabilit încă de atunci cele două capete geografice ale acestui fenomen, Portugalia lui Enrique Navigatorul și Moldova lui Ștefan cel Mare. Acum, în cadrul acelui „gigantism", am putut preciza, mai cu seamă pentru sfîrșitul veacului al XV-lea și pentru toată etapa următoare, cele două tipuri de compensație prin *strălucire*, ale căror prime răsunătoare exemple istorice s-au ivit în Antichitate.

Pînă acum am trasat numai un cadru în sensul ce ne preocupă. Urmează să identificăm și spiritul artei care corespunde ideii imperiale din țările noastre. Vom privi mai întîi unele indicii legate de veacul al XV-lea românesc. Asistăm aci la un fenomen din cele mai interesante, pe care îl vom mai întîlni și ulterior. Forma și execuția unora din monumente sînt încă arhaic bizantine, cu elemente gotice, dar spiritul care le însuflețește se arată a fi, în mare parte, baroc. Cîteva trăsături ale acestui spirit — sau mai curînd ale acestei *trăiri* — pe care se grefează alte expresii stilistice, pot fi ușor enumerate. Ele se conjugă în aceeași tendință către *meraviglia*, către provocarea uimirii.

Ne referim în ansamblu la ambiția specific barocă surprinsă, pentru epoca lui Ștefan cel Mare, în „eforturile ctitorilor de a depăși tot ce se făcuse înainte — și chiar de-a se întrece pe ei înșiși" (Dumitru Năstase, *Op. cit.*). Asemenea intenții s-au văzut aplicate la actul de naștere al celor mai de seamă monumente baroce de pretutindeni, inclusiv al catedralei Sfîntul Petru din Roma. Dar, dincolo de simplul factor intențional, să vedem care sînt elementele de realizare pe care ne sprijinim.

În primul rînd se relevă *strălucirea* luată chiar în sensul ei propriu și care apare în diverse registre. Să o privim mai întîi în aplicarea ei la decorația arhitectonică. Într-o asemenea ordine intră luciul ceramicei zmălțuite cu care se împodobeau fațadele unora din sanctuarele înălțate în vremea lui Ștefan cel Mare. Putem raporta acest detaliu la un element decorativ cu care în alte părți se decora exteriorul unor palate baroce. Ne gîndim la faianța deopotrivă de strălucitoare a amintitelor *azulejos* portugheze. Nu mai puțin în barocul rusesc, mai cu seamă tamburele de la turlele unor importante sanctuare erau și ele îmbrăcate în sclipitoare cămăși colorate de ceramică. Înrîurirea unor asemenea modele s-a perpetuat și cu mult mai tîrziu. În general, decorația ceramică, aplicată la arhitectură, se întîlnește cel mai adesea în mediile baroce, printre altele și în cel islamic, cu care începuse să intre în contact Țările Române.

Strălucirea mai acționează pe atunci în unele detalii de interior, în ceremonial, în artele minore. Printre acestea din urmă reținem, mai apropiat de interesul noastru,

un exemplar de broderie artistică, datînd încă din prima jumătate a veacului al XV-lea. Este *epitaful* dăruit la Neamț de egumenul mînăstirii (1437), și care poate fi considerat drept o operă „de valoare europeană" (v. Constantin C. Giurescu și Dinu C. Giurescu, *Op. cit*). Înfățișînd figura Mariei, acea broderie, umplută cu lucrătură în fir de aur și argint, se află desenată prin contururi de *perle*. Strîns asociată cu efectul stîrnit de această nestemată se mai poate desprinde — ca o trăsătură neîntîlnită niciodată în arta bizantină — redarea unei frenetice intensități expresive a durerii și apăsării copleșitoare.

Este adevărat că o asemenea expresivitate se mai întîlnește — îndeosebi pe planul sculpturii — și în goticul tîrziu german din veacul al XV-lea. Lucrarea se arată a fi, dealtfel, debitoare, în parte, acestui stil. Am mai arătat, însă, în altă scriere a noastră că aceeași redare excesivă a durerii revine și în barocul din veacul al XVII-lea. Fără a fi baroc, goticul tîrziu constituie totuși o importantă treaptă de pregătire aperceptivă pentru viitorul stil. Dar în cazul *epitafului* de la Neamț, mai intervine și altceva. Aci, la elementul durerii gotice se suprapune — ca în realizarea *tragicului* — și elementul spectaculos al strălucirii. Iar prezența, totodată prețioasă și adînc melancolică, a *perlei* se află dispusă în șiraguri de splendori depresive, care se intensifică numai în linii descendente. În întregul ansamblu această nestemată deține funcțiunea unei excesive proiectări simbolice în lucruri a nevăzutelor lacrimi din ochii întristați ai Mariei. Totul constituie pentru noi o anticipată viziune genială a componentelor din care se va forma barocul.

Asemenea expresii premergătoare pot fi aflate în diferite domenii artistice din veacul al XV-lea românesc. Ele se relevă mai pronunțat în arta broderiei, a argintăriei, a sculpturii în lemn. Sub acest din urmă aspect ne solicită, bunăoară, profuziunea decorației mărunt sculptate, care împodobea ușile, azi dispărute, ale paraclisului mînăstirii de la Snagov (1453). Veacul al XV-lea cuprinde numai asemenea anticipări răzlețe ale unor vagi străluciri baroce.

Abia pe la începutul secolului următor, pentru un scurt interval de timp, acela al domniei lui Neagoe Basarab în Muntenia, barocul *avant la lettre* se anunță aproape perfect realizat la noi. Acestei domnii — în speță creației dinlăuntrul ei — îi vom rezerva, însă, o privire specială. Pentru moment vom trece peste ea, urmărind un alt indiciu important de trăire barocă din veacul al XVI-lea, adică din tot restul perioadei cît viețuiește „ideea imperială" în Țările Române.

Ne gîndim la fenomenul cu totul ieșit din comun, pe care îl prezintă pictura exterioară a mînăstirilor moldovenești. Vom vedea foarte curînd că este necesar să reținem și data cînd se ivește pentru prima oară acest fenomen, după toate probabilitățile anul 1530. Pe lîngă trăirea defensivă, provocată de amenințarea turcească — resortul compensației date de strălucirea titlului imperial, trecut de la defunctele imperii slavo-balcanice — surprindem acum și o altă defensivă, care a contribuit în mod special la pictura exterioară moldovenească. Recurgem aci la unele precizări datorite lui Pavel Chihaia. „Vom merge mai departe — spune Chihaia — afirmînd

că însăși zugrăvirea la exterior a bisericilor moldovenești, această revărsare și expunere accentuată a unor principii ortodoxe, corespunde extravertirii, care capătă uneori aspecte excesive, baroce, a Contrareformei din Apus, că pictura exterioară moldovenească marchează, în limitele clasicismului școlii autohtone, un zăgaz împotriva Reformei..." *(Cu privire la „Învățături" și la cîteva monumente din vremea lui Neagoe Basarab*, în *Neagoe Basarab la 460 de ani de la urcarea sa pe tronul Țării Românești).* Este cazul să medităm asupra acestor idei.

Mai întîi noțiunea de „baroc" nu se află invocată întîmplător, adică fără o pertinentă reflectare asupra ei. Într-adevăr, ea se vede însoțită de atîtea trăsături care o caracterizează esențial, cum ar fi noțiunile de „revărsare", de „extravertire", de „aspecte excesive". În al doilea rînd, acest fenomen existent la noi apare situat într-o precisă analogie cu „Contrareforma din Apus", ca „un zăgaz împotriva Reformei". Unul din mobilele marelui moment al barocului apusean se află deci, surprins aproape același și pe pămîntul nostru, cu singura distincție a unei defensive ortodoxe, iar nu romane, împotriva mișcării reformate Dar în fond, este tot un mijloc de apărare prin strălucirea „revărsării" și a „aspectelor excesive". Ba, mai mult decît atît, noi dispunem și de un prea evident avans față de occident. Dinadins am notat aci anul 1530. Pe cîtă vreme în apus creațiile artistice ieșite din spiritul Contrareformei își fac apariția abia în a doua jumătate din veacul al XVI-lea, în Țările Române ele se ivesc cu mult înainte.

Cu toate acestea nu putem vorbi încă de un baroc propriu-zis. Potrivit precizării lui Pavel Chihaia, excesul picturii exterioare moldovenești are loc numai „în limitele clasicismului școlii autohtone". Un atare „clasicism" este, de fapt, implicat în concepția *statică* și *închisă*, a artei de proveniență bizantină reprezentată, cu inflexiuni și nuanțe locale, de respectiva „școală autohtonă". Într-însa amprenta bizantinității se păstrează, în mare parte, doar formal, prin anumite contururi canonizate. Luat însă, în ansamblu, efectul sensorial este acela al unei străluciri și exuberanțe de *culori*, aflate într-un contrast izbitor cu caracterul încă static al *formelor*. Iar „revărsarea" sau *multul*, pe care l-am atribuit barocului, năvălește și în afară ca printr-o supapă cu deschidere nesfîrșită, opusă iarăși alcătuirilor perfect închise în linii inflexibile, proprii spiritului bizantin.

În concluzie, pictura exterioară moldovenească din veacul al XVI-lea constituie un exemplu strălucit de sinteză românească. Ea rezultă din trăirea defensivă barocă a unui popor cu înclinații naturale clasice, dezvoltate într-o matrice de proveniență bizantină. Am putea defini și mai strîns această pictură. Ea se caracterizează printr-o expresie de fond barocă, grefată pe varianta autohtonizată a unui clasicism bizantin. Totul laolaltă alcătuiește, însă, un ansamblu prefect unitar. Numai înlăuntrul unui asemenea aliaj poate fi aflată și componența barocă pe care ne-am angajat să o căutăm.

BAROCUL LUI NEAGOE BASARAB

Ne urmărește în continuare analogia cu celălalt capăt geografic, acela al Portugaliei, analogie pe care am prins să o invocăm încă din capitolul precedent. Regnul lui Neagoe Basarab coincide în timp cu acela al regelui portughez Manuel cel Mare sau cel Norocos. Este vorba de monarhul constructor în vremea căruia se inițiază stilul manuelin, pe care d'Ors îl situează la originea intregului baroc modern. Amîndoi suveranii decedează în același an, 1521. Numai că Manuel, într-adevăr „norocos", are parte de o domnie de trei ori mai lungă, începînd din 1495. Este adevărat apoi că Muntenia n-a deținut pe atunci faima unei țări care străbătuse toate căile cunoscute ale oceanelor, descoperind atîtea altele noi. A avut, totuși, și ea un rol extrem de însemnat în contextul european al momentului.

În acea vreme „Țara Românească era avanpostul rezistenței împotriva puternicei înaintări otomane, ajunsă aproape de apogeu în acei ani" (Dan Berindei, în *Neagoe*

Basarab la 460 de ani de la urcarea sa pe tronul Țării Românești). Este un fapt care arată limpede că nici pe un plan mai larg comparativ-istoric nu poate fi subestimat respectivul moment românesc. Asemenea constatări pot fi asociate și cu o altă ordine analogică, aceea a amenințării naționale, care-l pîndea și pe monarhul portughez. Cu un an înainte de moartea lui Neagoe Basarab a ocupat tronul otoman, unul din cei mai mari sultani, Soliman Magnificul, acela care a înaintat în inima Europei, transformînd, după bătălia de la Mohaci, Ungaria în pașalîc. Într-o ecuație istorică paralelă, cu doi ani înainte de moartea lui Manuel, tînărul rege al Spaniei, Carol, rivalul său cel mai primejdios, atinge culmea puterii, devenind și împărat al Germaniei sub numele de Carol Quintul.

Am dori, însă, să stabilim analogia pe un făgaș mai substanțial decît acela al corespondenței cronologice de date și întîmplări. În această ordine am surprinde concomitent și în cuprinsul domniei lui Neagoe *unul din centrele precursoare ale întregului baroc european*. Trebuie iarăși să subliniem că, în ambele cazuri, acțiunea premergătoare și-a avut sediul în cîte o țară mică, al cărui inițial substrat de existență a fost *trăirea defensivă*. Fenomenul comun s-a văzut secondat de bogăția imensă a celor doi suverani, ceea ce și explică, în parte, rafinamentul lor. Negreșit, cadrul artistic al domniei lui Neagoe, care se constituie în faza criptică, spirituală, a ideii imperiale românești, nu va avea influența și radianța stilului manuelin, care a cucerit, într-adevăr, *spațiul*. Nu trebuie, totuși, subapreciat nici amplul răsunet care s-a lăsat auzit în acel timp și de pe pămîntul nostru.

Ne referim, în primul rînd, la faima de care s-a bucurat îndeosebi biserica mînăstirii Curtea de Argeș. Prof. Mihai Berza a sintetizat în cuvinte edificatoare această faimă : „De la întemeierea ei — și veacuri de-a rîndul după aceea — a fost considerată ca una din cele mai desăvîrșite realizări nu numai ale românilor, ci ale unei întregi zone geografice și de viață istorică. Faima ei de minune a Răsăritului a străbătut pînă departe, dusă de toți cei ce o priviseră cu nesfîrșită admirație" (Mihai Berza, *Cuvîntul de deschidere a sesiunii științifice dedicate culturii române în epoca lui Neagoe Basarab*, în *Volum omagial*, 1972), Noțiunea de *minune* („a Răsăritului") corespunde aci întocmai sensului de *meraviglia*.

Barocul acestui monument se oglindește, așadar, în însăși reacțiunea privitorului ce-l contemplă, o reacțiune a exaltării și a excesului. Descriind, bunăoară, inaugurarea sanctuarului, în 1517, Gavril Protul, egumen la Atos, o evocă în acești termeni : „Și așa vom putea spune cu adevărat că nu este așa mare și sobornică ca Sionul, care îl făcuse Solomon, nici ca Sfînta Sofia, care o făcuse Justinian împăratul, iar ca frumusețe este mai predeasupra decît acelea" (citat de Constantin C. Giurescu și Dinu C. Giurescu în *Op. cit.*). Dar nu numai admiratorii monumentului, ci și defăimătorii săi, călăuziți de gusturi clasicizante, ne dirijează către aceeași identificare în ordinea stilistică. În legătură cu optica acestor denigratori, prof. Mihai Berza precizează următoarele : „Pentru rafinații gustului estetic el apărea prea încărcat de podoabe, prea neliniștit în linii, prea «baroc»" (Op. cit.). Aproape că nici nu se mai simțea nevoia ultimei punctări, după

caracterul atît de edificator al primelor două precizări, adică încărcătura podoabelor și neliniștea liniilor. Exceptînd peninsula iberică — îndeosebi prin arta manuelină și prin cea platarescă — am dori să știm cîte monumente ale occidentului pot fi definite astfel în anul de grație 1517.

Rămîne, totuși, insuficientă simpla constatare a analogiei, la aceeași dată, cu caracterul precursor al barocului portughez și spaniol. Mai trebuie să intervină și o explicație a acelei analogii. Principatul Munteniei a fost pe atunci centrul unei idei de *reconquista* a întregii *Peninsule Balcanice* (v. Dumitru Năstase, *Op. cit.*, și Emil Lăzărescu, *Arta Țării Românești din a doua jumătate a veacului al XV-lea și din veacul al XVI-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*), faptul prezentînd o pronunțată asemănare virtuală cu ceea ce se și realizase pe pămîntul iberic. În ambele cazuri acționează, deci, o atitudine revendicativă față de *lumea islamică*, vizînd deopotrivă recuperarea unui *teritoriu european*, mai precis a unei mari unități peninsulare. Aceste împrejurări istorice similare explică și o anumită apropiere în artă sub aspectul unui baroc precursor. Ambele cazuri ne trimit către aria orientului — în speță a islamismului — privită deopotrivă în amprentele ei vizibile, lăsate pe pămîntul continentului nostru. În ceea ce ne privește, Dumitru Năstase vorbește chiar „de meșterii musulmani de la Argeș și de semnificația elementului islamic în arhitectura muntenească“ (*Op. cit.*). Tot în legătură cu orientul, pe lîngă influența „constantinopolitană“ asupra monu-

...mentului s-a mai vorbit și de una armeno-georgiană (v. Constantin Giurescu și Dinu C. Giurescu, *Op. cit.*).

Pe cale directă sau indirectă mergem, însă, pînă la unele detalii ale arhitecturii arabe. Așa sînt arcurile festonate cu fleuroni (ornamente în chip de floare) care surmontează coloanele baldachinului de piatră din fața intrării. Întreg acest baldachin împrumută trăsături de *kiosk* islamic. Apoi aceeași festonare se surprinde și la arcul portalului. Dar — ceea ce apare mai interesant pentru noi — o asemenea particularitate se surprinde concomitent și la stilul manuelin portughez. Asemenea arcuri festonate cu fleuroni se întîlnesc cu profunziune, începînd de pe la 1500, și la construcțiile adăugate de Manuel vestitei mănăstiri de la Belem. Este, de fapt, un mai larg indiciu distinctiv al barocului portughez și spaniol din vremea respectivă. Să ne întoarcem, însă, la Curtea de Argeș și la amprentele islamice legate de acel monument. La fleuronii-stalactite se adaugă fleuronii-stalagmite, care închid terasa ce înconjoară sanctuarul, repetîndu-se mai mici la bordura de sus a baldachinului-kiosk.

Dar nu numai elementele orientale — de fapt, mult mai numeroase — relevă caracterul *baroc* al edificiului. Ferestrele celor două turle de la fațadă confirmă în totul aspectul „prea neliniștit în linii“, reținut de prof. Berza cu privire la acest sanctuar. La nici un important monument european nu se poate surprinde, cu o atît de prematură funcțiune de șoc, *diagonala* sau, mai bine-zis, *oblica* barocului, ca la ferestrele, îmbrăcate parcă în

somptuoase mantii arhitectonice, ale primelor două turle. Aceste „vestimentaţii", cu mult mai largi şi mai ample decît strîmtele deschizături oblice pe care le împodobesc, uzurpă din sediul său legitim accentul funcţional al importanţei, şi şi-l însuşesc lor. O atare acţiune acaparatoare, cu totul barocă, a hainei care mănîncă trupul, ne aminteşte de veşmintele propriu-zise ce acoperă în drapaje spectaculoase simulacrele din sanctuarele spaniole. Dar, prin această „lăcomie" a lor, bogatele rame ale ferestrelor de la Argeş potenţează nemăsurat sensul *oblicităţii*. Un vîrtej de aur răsuceşte întreaga turlă, vrînd parcă să o smucească şi să o smulgă din loc. Ambiguitatea intensă între senzaţia de cădere iminentă, de catastrofă arhitectonică, şi aceea de solidă stabilitate, creează cunoscuta trăire oscilatorie desprinsă adesea din artificiile barocului. Pentru noi ele deţin o tulburătoare semnificaţie simbolică, aceea a ţărilor noastre, care în decursul veacurilor, au sugerat de atîtea ori imaginea prăbuşirii, şi tot de atîtea ori au rezistat temeinic în faţa adversităţilor.

În sfîrşit, o altă trăsătură barocă prezintă acea disproporţie a componentelor, disproporţie în avantajul părţilor din faţă, acelea destinate să „izbească", să atace privirea, să se impună din primul moment ca expresii spectaculoase ale *arătării*. Am văzut că toate aspectele stîrnitoare de *meraviglia*, semnalate pînă acum, baldachinul de piatră, portalul, cele două turle cu ferestre oblice, aparţin *faţadei*. Această forţă de atracţie pe care o exercită, prin strălucire şi originalitate, avanscena exteriorului arhitectonic, îşi află un corespondent cu aceleaşi efecte în spaţiul introductiv al interiorului. *Pronaosul*, cu coloanele sale şi cu viziunea dinlăuntru a primelor trei turle, „constituie partea cea mai originală în construcţia locaşului" (Constantin C. Giurescu şi Dinu C. Giurescu *Op. cit.*). Dimpotrivă, cu cît se înaintează către partea principală, asupra căreia ar trebui să apese adevărata pondere a importanţei, se pierde simţitor din caracterul „noutăţii" şi originalităţii. Astfel naosul, care are deasupra doar o singură turlă, aminteşte de unele modele vechi, bunăoară de acela al Coziei (v. *Op. cit.*). Acolo nu mai acţionează, ca în partea din faţă, freneticul exces baroc al *arătării*. Deoarece am dori să ne extindem cu privirea şi la alte aspecte baroce ale epocii, fără a ne mărgini numai la evocarea sanctuarului, ne vom opri aci, trecînd peste unele detalii din ornamentica edificiului.

În vremea aceea vom mai întîlni şi o orfevrerie extrem de fină, de bogată şi de complicată. Însuşi monumentul arhitectonic pare o creaţie de artist aurar, dilatată, în virtutea unei baroce relativităţi dimensionale — proprie şi viziunii *plătăreşti* — pînă la proporţii de bijuterie gigantică. Să privim, însă, unele exemple de efectivă orfevrerie ale epocii.

Ne atrage, în primul rînd, coroana însăşi a lui Neagoe Basarab, aşa cum apare în tabloul votiv de la Curtea de Argeş. Ea reproduce în mic imaginea stilizată a unei

adevărate păduri de aur. Fiecare spiță a acelei coroane își dezvoltă amplu ramajul uvrajat, și se transformă, astfel, în cîte un copac înflorit, fiecare prezentînd alt model, într-o variație tipic barocă. Să urmărim o comparație cu toate coroanele voevodale de pînă atunci, chiar și cu cele mai involte, cum ar fi a lui Mircea cel Bătrîn sau Petru Rareș. Am descoperi pretutindeni același decalaj care există între simplele capiteluri dorice și un înfoiat capitel corintic. La rîndul său, coroana Doamnei Despina din același tablou, coroană de o proliferantă fantezie ornamentală, dezlănțuită exploziv într-o înălțime care parcă n-ar mai putea să se oprească, relevă unul din puținele cazuri cînd arta orfevreriei atinge *sublimul*. Alte piese de metal nobil mărturisesc și ele existența unui rafinament excepțional în conștiința vremii. Așa, bunăoară, *panaghiarul* dăruit pe atunci de frații Craiovești mînăstirii Tismana, creează din solidul și greul argint aurit iluzia unei dantele fine, mărunte și atît de fragile, încît s-ar spulbera parcă la prima suflare.

Negreșit că am mai putea să sporim ilustrările noastre. Fiindcă nu ne-am propus, însă, să dresăm un inventar al acelui mare moment de baroc timpuriu la noi, ne vom opri direct, pe alt plan, la celălalt impunător monument al vremii, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*.

În ultimul deceniu, această lucrare a stîrnit un răsunet imens la noi, mai precis din 1970, cînd Dan Zamfirescu

a identificat într-însa „primul monument al literaturii române“ (*Studiu introductiv* la *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*). De atunci, din acel an, odată cu noua editare a *Învățăturilor* — epocală deschidere de perspectivă în cultura noastră — zeci și zeci de studii și eseuri s-au văzut consacrate cărții voevodale. Invocînd, însă, revelatoarea introducere a lui Dan Zamfirescu, s-ar părea că ne-am creat noi înșine o dificultate în contextul de față. Ideea de „prim“ nu se poate asocia cu aceea de „baroc“, care presupune o existență, dacă nu tardivă, în orice caz evoluată. Totuși, numai o privire superficială și neatentă poate vedea o dificultate pentru noi în invocarea acelui studiu. Autorul nu vorbește de o *primă scriere*, ci de un *prim monument* al literaturii române. Or, noi am amintit de atîtea ori că *monumentalul*, care presupune un anumit stagiu de evoluție, se integrează sau se poate integra printre atributele barocului.

Dar încă cu șapte ani înainte, din 1963, tot Dan Zamfirescu ne defrișase calea pentru a găsi trăsături baroce în celebrele *Învățături*. Este vorba de ideea cu care își încheie studiul intitulat *Învățăturile lui Neagoe Basarab, problema autenticității* (publicat mai întîi în *Romanoslavica*, VIII, 1963, și apoi în volumul *Studii și articole de literatură română veche*, 1967). Dan Zamfirescu își încheie acel vechi studiu, văzînd în *Învățături* „o vastă operă ce reprezintă pe plan literar-ideologic, chintesența a veacuri de dezvoltare socială, politică, militară și culturală a Țărilor Române“. Cu asemenea veacuri strălucite, lăsate în urmă de o operă literară, se pot indiscutabil căuta inflexiuni baroce în paginile ei.

O parte dintr-însele au şi fost semnalate de noi în altă carte. În momentul de faţă încercăm, însă, a face ceva mai mult decît de a ne repeta. Am vedea, adică, în factorul *comun* al barocului principala punte de legătură între monumentul arhitectonic şi contemporanul său edificiu literar, crescute amîndouă în unitatea stilistică a acelui scurt, dar excepţional de mare moment românesc.

Mai întîi, am stabilit că ideea de „minune a Răsăritului", aplicată celebrei zidiri corespunde întocmai noţiunii baroce de *meraviglia*. Cuvintele citate ale lui Gavril Protul la inaugurarea bisericii confirmă întru totul această constatare. O asemenea viziune asupra monumentului ar corespunde viziunii însăşi asupra existenţei, aşa cum se desprinde din *Învăţături*. În legătură cu primul capitol, Paul Anghel surprinde cu o deosebită subtilitate că Neagoe Basarab priveşte viaţa ca pe un „spectacol feeric". El desluşeşte într-însa o „viziune *meraviglia*" (Paul Anghel, *Colaj şi elaborare originală la Neagoe Basarab*, în *Volum omagial*). Iată principala conexiune de trăire şi climat stilistic care alătură cele două mari creaţii ale vremii respective. Să luăm seama că ideea de *spectacol* şi cea de *meraviglia* îi sînt sugerate lui Paul Anghel de primul capitol al cărţii, cu alte cuvinte de strălucirea faţadei, ca şi în cazul baroc al corespunzătoarei piese arhitectonice.

Noi am mai vedea, însă, şi o altă valenţă a acestei noţiuni în *Învăţături*. Nu numai spectacolul *general* al vieţii, ci şi spectacolul *special* al comportamentului politic şi diplomatic poate să stîrnească *meraviglia*. La tratarea cu solii trimişi de diferite puteri străine domnitorul se va comporta astfel încît „va face de se vor mira toţi de răspunsurile lui". Se relevă, în cazul de faţă, acea căutare barocă a *efectului*, destinat să producă şocul, uimirea. Ideea de *meraviglia* cuprinde, deci, subiectul uman atît ca *receptor* al „spectacolului feeric" pe care îl oferă viaţa, cît şi ca *emiţător* al propriei străluciri mentale în poziţia defensivă pe care împrejurările îl silesc să o adopte.

Dar, odată cu aceasta, atingem cel mai avansat aspect baroc al *Învăţăturilor*. Este vorba de antropologia exemplară a lui Neagoe Basarab, de modelul uman pe care îl propune. Dacă în magnifica zidire a bisericii surprindem o expresie anticipatoare a marelui baroc european, expresie concomitentă şi paralelă numai cu echivalentul fenomen iberic, acum, în stabilirea idealului de om, îl premerge cu mult şi pe acesta din urmă. Într-adevăr, cu un secol înainte de Baltasar Gracián, întrevede, cu toate atributele sale, tipul de *hombre secreto*, acela pe care gînditorul spaniol îl va concepe dotat, la cel mai înalt grad, cu talentul *discreţiei* şi cu virtutea *prudenţei*.

Este omul care, păstrîndu-şi zăvorîte propriile secrete, se va insinua în întunericul ascuns al altor conştiinţe. N-am mai vrea să reluăm desluşirea acestei probleme de *protocronism* românesc — prima dintr-o întreagă serie protocronică dezvoltată pînă astăzi — fiindcă am tratat-o mai extins în altă parte. Nu vom putea, totuşi, evita ilustrarea următoarelor idei din *Învăţături*, care conturează precis tipul de *hombre secreto* : „... Cuvîntul iaste

ca vîntul : deaca iese din gură nici într-un chip nu-l mai poţi opri... Şi toate cuvintele lui (ale altuia, în speţă ale „solului“ — n.n.), cîte au zis, să le ţii minte şi nimeni să nu te ştie. Ci de-ţi vor fi adus veşti şi cuvinte, măcar bune, măcar rele, să nu te întristezi, ci să ai faţă şi chip vesel către toţi... Şi să cunoască mintea ta pre minţile slugilor tale, iar să nu cunoască mintea slugilor pre mintea ta“. Un asemenea tip uman va fi frecvent evocat — şi nu numai de către Graciàn — abia în scrierile de peste un veac. Nu mai revenim, însă, asupra acestui aspect baroc al tainelor lăuntrice, pe care l-am discutat într-un capitol anterior.

Învăţăturile mai anticipă, însă, şi altă latură a barocului, aceea a trăirii tragice. Într-un alt eseu al său în legătură cu marele voevod muntean (*Tragicul impersonal*, în *Volum omagial*) Paul Anghel dă ca o certitudine a conştiinţei lui Neagoe că „fiinţa tragicului se ascunde în tot şi peste tot“. Iar mai departe adaugă : „Durerea, suferinţa, chinul îşi iau doar ca vehicul insul, acestea există în sine sau se confundă cu condiţia absolută a insului“. Desigur că Paul Anghel are dreptate cînd identifică *tragicul* la Neagoe Basarab cu dominarea suferinţei, care devine dominare şi înţelegere a condiţiei umane. Noi considerăm, însă, deopotrivă de tragică sau poate mai tragică lupta lăuntrică ce precedă atingerea unei asemenea altitudini. Se ajunge, astfel, la exprimarea acelor momente de angoasă în accente pe care Doina Curticăpeanu le vede egalînd ca intensitate trăirea-limită şi singurătatea absolută a Psalmilor (v. Doina Curticăpeanu, *„Fortuna labilis“ din Învăţăturile lui Neagoe Basarab*, în *Steaua* nr. 3, 1971).

Vom reproduce şi noi acest text din scrierea genialului domnitor : „Şi mă întîmpină frica de care mă temeam, şi frica cea de noapte mă cuprinse şi traiul vieţii mele se întoarse întru suspini, iar eu strigai către Dumnezeu şi nu mă auzi, chemai ajutor de la cel de sus şi nu-mi veni... Că mă părăsiră şi tată-mieu şi mumă-mea şi fraţii şi rudeniile şi priiatenii, toţi mă lăsară singur între aceste nevoi şi întristăciuni, făr'de mîngîiare“. Prin această uriaşă intensitate a „spaimei de gol“ Neagoe Basarab depăşeşte registrul deschis pe tema *fortuna labilis*, în care cu pertinenţă l-a încadrat Doina Curticăpeanu. Aci el devine de-a dreptul un anticipator al „abisului“ lui Pascal şi, mai departe al acelei *congoja* (angoasă) a lui Unamuno.

În sfîrşit, nu putem trece cu vederea creaţia de efectiv poet liric a lui Neagoe Basarab, aceea care figurează în capitolul III din partea a doua a *Învăţăturilor*. Dan Zamfirescu o vede integrată în categoria *lamentaţiilor* de tipul *Memorialelor* lui Pîrvan (în *Op. cit.*). Noi am merge şi mai departe, identificînd aci factura propriuzisă a marei poezii.

Faptul atrage după sine o ultimă confirmare a unităţii stilistice dintre monumentul artistic şi cel literar. Pe lîngă partea de reflecţie şi de calcul, amîndouă mai cuprind şi o latură recurentă de simţire şi de agrement, cu alte cuvinte de lirism. Registrul liric şi ornat, fie el arhitectonic fie literar, ne trimite deopotrivă către lumea

orientului, îndeosebi a Islamului. În privința sanctuarului am dat cu aproximație unele indicații. Rămîne să mai stabilim echivalențele respective și în cadrul *Învățăturilor*.

Am observat, în altă parte, că, în poezia arabă frenezia durerii se arată atît de demnă în intensitatea ei devoratoare încît aproape capătă vibrația solemnă și strălucirea unei jubilări, a unei bucurii exaltate. Fără ca asemănarea să fie un rezultat al influenței, ci numai un efect al paralelismului, o atare trăsătură se poate surprinde și în plîngerea voevodului pentru moartea fiului său Petru. Dealtfel, elementul oriental, islamic, pe care Dumitru Năstase l-a urmărit în arhitectura Munteniei, a fost semnalat odată de noi și în literatura acestei regiuni, chiar pînă în ultima vreme. Iar plîngerea lui Neagoe Basarab pentru moartea fiului său Petru, deschide întreaga serie ce ne preocupă. Iată un fragment dintr-însa : „...grăiescu și către tine, fiul meu Petru, că tu erai stîlparea mea cea înflorită, de care pururea să umbrea și să răcorea ochii mei la înflorirea ta ; iar acum stîlparea mea s-au uscat, și florile ei s-au vestejit și s-au scuturat, și ochii miei au rămas arși și pîrliți de jalea înfloririi tale". Aceste accente lirice ne amintesc — din perioada preislamică — de jelania poetei arabe Al-Khansa pentru pierderea fratelui, dar îndeosebi de elegia mai tîrzie, din vremea Abasizilor, a lui Ibn-Ar-Rumi pentru moartea fiului său. În toate cazurile durerea sfîșietoare se filtrează într-o imagistică demnă și maiestuoasă, care devine, prin aceasta, cu atît mai zguduitoare,

Astfel, în cadrul aceluiași baroc, trena strălucitoare a orientului aduce o ultimă trăsătură de unire între monumentul arhitectonic și cel literar.

Recent a mai apărut un eseu care privește din alt unghi poezia lui Neagoe Basarab. Noua vedere se datorește unui tînăr, cercetător, Dan Arsenie (v. *Neagoe poetul*, în *Luceafărul*, 39, 1975). Arsenie îl vede pe domnitorul muntean, în valența sa de poet, aparținînd unei bogate „arborescențe culturale". Ramurile acestei arborescențe se întind nu numai către trecut („dulcestilnoviștii"), ci și către viitor. Autorul eseului îi semnalează, sub ultimul aspect, pe Spenser și pe Donne, care vor trăi peste un veac și vor aparține barocului englez. Deși cuprinde unele observații de fină acuitate, expunerea lui Arsenie rămîne, totuși, în ansamblu, insuficient demonstrată. Regretăm, deci, a nu vedea explicat eventualul impact cu viitori poeți englezi ai barocului — cum nu-l vedem, de altfel, nici cu cei ai trecutului — ceea ce ne-ar fi relevat încă o coardă anticipatoare a *Învățăturilor*.

Am stăruit poate exagerat asupra anilor de domnie ai lui Neagoe Basarab. Faptul se datorește unei intenționate sublinieri din partea noastră. Acum se realizează o adevărată încununare a prefigurărilor baroce în creația românească. Ne aflăm, totuși, într-o vreme cînd încă se mai cere demonstrată existența unor asemenea indicii stilistice. Nu se va mai simți această nevoie odată cu trecerea către marele moment al barocului, perfect con-

temporan cu al tuturor celorlalte culturi europene (veacurile XVII — XVIII). Acest fapt a ajuns să se înrădăcineze temeinic în conştiinţa noastră, a celor de astăzi. Despre barocul românesc al acelei vremi a ajuns să se vorbească în mod aproape curent. Ca atare, nu vom face în capitolul următor decît să înregistrăm ceea ce se cunoaşte şi s-a mai spus.

„SIGLO DE ORO" ROMÂNESC

a) Artele plastice

Intrăm într-o epocă intens cercetată în ultima vreme, şi tocmai sub aspectul barocului ei. După 1600, şi uneori chiar dinainte, se anticipă în ţările din răsăritul şi sud-estul Europei o mişcare care se va repeta, sub o altă variantă, peste două sute de ani, în perioada romantismului. Ne gîndim la tendinţa de occidentalizare care se constată pronunţat prin aceste meleaguri. Se precizează în ambele momente aceeaşi mare expansiune spre răsărit a culturilor apusene. Din unghiul nostru de vedere o asemenea tendinţă de vastă cuprindere se arată perfect explicabilă. Concepţiile stilistice centripete, cum ar fi cele clasice şi clasicizante, care elimină sau exclud accesul elementelor ce nu se supun unei strînse convergenţe, se răspîndesc greu, încet şi tîrziu. Dimpotrivă, cele întemeiate pe faptul dilatării şi al curgerii nestăvilite se bucură de o difuzare rapidă şi plenară. Aşa se explică că barocul şi romantismul sînt stilurile care au contribuit în modul cel mai susţinut la occidentalizarea răsăritului şi sud-estului

european, unde s-au realizat, pe această cale, noi sinteze creatoare. Dar, pe lîngă explicația dată, acele stiluri, conform trăirilor de la baza lor, au găsit în părțile orientale ale Europei din cele două momente amintite o atmosferă de amplă receptivitate, capabilă să le primească. Au aflat deznădejde și depresiune în vremea barocului, speranță și încredere în vremea romantismului.

La noi, ca și în celelalte culturi răsăritene ale epocii — cea greacă, bunăoară, sau cea ucraineană — se valorifică la început, pe plan literar, doar eforturile de adaptare și asimilare. Abia mai tîrziu, după cîteva decenii, se ajunge la marea creație. Așa se va întîmpla la noi peste două veacuri și cu procesul de evoluție al spiritului romantic apusean (v. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva 1972). Analogia dintre cele două momente poate merge și mai departe. Scriitorii români vor pleda adesea cauza noastră în limbi de tradiție culturală occidentală, polona în timpul barocului, franceza în perioada romantismului. Procedeul se va prelungi chiar și mai tîrziu, concomitent cu marile noastre creații, fie baroce fie romantice.

Redusele forme incipiente de care am amintit, proprii unei faze de adaptare, se raportează numai la literatură. Artele vizuale își vor menaja toată independența și originalitatea creatoare încă de la începutul veacului al XVII-lea. Antecedentele seculare ale conștiinței imperiale, nuclearizate în domnia lui Neagoe Basarab își vor crea ele singure, pe acest plan al vizualității, intrarea în

baroc, fără concursul unor speciale trepte pregătitoare. Într-o foarte interesantă încercare de a stabili analogii dispoziționale între cele două registre artistice din vremea barocului românesc, Doina Curticăpeanu ne lasă totuși să surprindem un decalaj în timp (v. Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, Editura Minerva, 1975). Intensa melancolie și deznădejdea din scrierile lui Miron Costin și-ar găsi un echivalent perfect în frescele Sucevișei, cu griul lor metalic de diferite nuanțe, și cu tristul albastru negricios al fondului, conceput într-un contrast violent față de azurul strălucitor al Voronețului. Aceste fresce, care evocă partea neagră, de umbră și întuneric a barocului datează din 1595—1596, pe cînd opera marelui cronicar se ivește cu mult mai tîrziu. Este adevărat că perioada destrămării începe în Moldova din timpul lui Ieremia Movilă (1595—1606). Miron Costin își deschide, deci, *Letopisețul* chiar cu vremea în care s-au lucrat frescele Sucevișei, însă expresia literară a stării respective se vede dată de el după mai multe decenii, pe cînd pictura o prezentase chiar în epocă.

De asemenea, în privința acelei atît de baroce *Erofili* de cretanul George Chortazis după *L'Orbecche* a lui Giraldi-Cinzio, avînd prologul tradus în versuri de Dosoftei, putem înregistra același decalaj față de tipul creațiilor vizuale, care-i corespunde. Doina Curticăpeanu pune în acord amintitul prolog cu acele icoane, aparținătoare școalei din Creta, și care, pătrunzînd la noi, au influențat în sens baroc pictura românească a timpului. Dacă pătrundem un plan mai mare, european, ne dăm seama că

exaltatul baroc spaniol al lui Greco, care a avut loc cu mult înainte, se datorește și împrejurării, deloc neglijabile, că artistul a fost mai înainte pictor cretan. El provenea, deci, dintr-o regiune unde exista o mai veche predispoziție în acest sens. Respectiva influență iconografică precedă simțitor și în Țările Române momentul *Erofili* în versiunea lui Dosoftei.

În orice caz, culminația barocă pe plan figurativ nu-și mai are ponderea la sfîrșitul veacului al XVII-lea sau la începutul celui următor, ca în ordinea marilor apariții literare, ci cu cîteva bune decenii înainte, în unele cazuri chiar cu un secol. Așa este decorul exterior ceramic de la biserica mînăstirii Aroneanu (Iași), ctitoria din 1594 a lui Aron Vodă. Acest decor cuprinde o barochizare a motivelor de același fel din epoca lui Ștefan cel Mare. Pe lîngă simplele discuri ceramice, legate de vremea marelui voevod, se adaugă acum steluțe, precum și un motiv floral (v. Dumitru Năstase, *Arhitectura* (Moldova), în *Istoria artelor plastice în România*, vol. II. 1970), indicii ale unei înaintări către declin. Am vedea și aci un echivalent al trecerii de la doric la corintic. Atît motivul stelat cît și cel floral, care sparg prin spițe și petale netezimea unor figuri simple, sînt îndrăgite de gustul baroc, un gust al destinderii dantelate și împodobite.

Dar tot pe la sfîrșitul veacului XVI, un fenomen și mai semnificativ pentru noi prezintă pictura Sucevîței (1595—1596). Am consemnat puțin mai-nainte comparația Doinei Curticăpeanu între această pictură și atmosfera depresivă de mai tîrziu a scrierilor lui Miron Costin,

Ideea contrastului dintre lumina azurie a Voronețului și fondul trist de griuri și de albastru turbure, nocturn, al Sucevîței este luată de la Sorin Ulea, care analizează cu o fină acuitate frescele melancolicei ctitorii a Movileștilor. Prin însăși factura sa, acest ultim exemplu de pictură exterioară de pe pămîntul Moldovei ne apare ca un îndoliat rămas bun, anunțînd cufundarea în noapte a unui fenomen de artă care constituise aproape șapte decenii una din marile glorii ale spiritului creator românesc. Nu este, însă, vorba de o umbră absolută. „Numeroasele accente deschise (alb, ocru, roz, crem) — spune Sorin Ulea — licărind ca niște luminițe pe întinderea fațadelor, compensează, în mare măsură, acțiunea neutralizantă a albastrului și griului, dînd coloritului general al monumentului o subtilă vibrație interioară" (Sorin Ulea, *Arhitectura* (Moldova), în *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, 1970). După părerea noastră este cel mai izbitor exemplu de echivalență a clar-obscurului, în speță a contrastului puternic dintre întuneric și lumină, ivit pe un plan de adîncă *originalitate* est-europeană.

Amprenta barocă a acestei picturi, creație datorită lui Ioan Zugravul și fratelui său Sofronie, provine de la baza unei trăiri specifice care dă indicații corespunzătoare și execuției. Ea rezultă inițial dintr-o intensă descurajare generală, din conștiința unei oboseli, a unei inutilități, mai precis din certitudinea că nu va fi posibil să se reziste la uriașa presiune turcească. Într-o atare atmosferă frescele Sucevîței întrunesc, în ansamblul lor, un contrast paradoxal, care poate fi urmărit pe întreaga arie a barocului occidental. Pe de o parte „imaginea

omului nu-i mai interesează“ pe artiștii respectivi, adaugă Sorin Ulea. Se recunoaște, deci, că interesul uman scade, făcînd să apară atracția pentru jocul decorativ și „pentru somptuozitatea veșmintelor“. Am surprins, astfel, unul din termenii contrastului întîlnit pe atunci și în occident, adică înclinația către exterior, către ornamental, precum și tendința vestimentației de-a se substitui omului, ca în cazul amintit al simulacrelor din sanctuarele spaniole. Pe de altă parte, însă, tot Sorin Ulea vorbește de acele luminițe care „dau o subtilă vibrație interioară“, adăugînd și excepțiile de „pătrundere psihologică“. Iată, deci, și celălalt termen din cadrul contrastului întîlnit în aria barocă a timpului, anume interesul pentru lumea lăuntrică și pentru relațiile ei. Dacă mai luăm în seamă și înlocuirea vechii clarități printr-un fel de ermetism iconografic, prin obscuritatea unor semnificații simbolice (v. Sorin Ulea, *Op. cit.*), putem ajunge la concluzia că Sucevița reprezintă, în pictura ei, o inedită sinteză răsăritean-europeană a barocului. Și ea se ivește chiar la poarta secolului, care în apus va fi ilustrat de cei mai mari exponenți picturali ai stilului.

A doua mare înfăptuire incipient barocă, intrată, de astă dată, pe poarta unde se oprise predecesoarea sa, este Dragomirna, monument straniu, legat de numele „mitropolitului artist“ Anastasie Crimca (1609). Atributele „nou“ și „neobișnuit“, pe care Dumitru Năstase (*v. Op. cit.*) le raportase la unica turlă a sanctuarului, corespund, în fond, întregului ansamblu arhitectonic. Ne simțim îndemnați, de aceea, a stărui ceva mai mult asupra unui asemenea monument.

Să luăm mai întîi alcătuirea exterioară a turlei, unde „fiecare piatră e împodobită cu motive sculptate de origine orientală“ (Dumitru Năstase, *Op. cit*). Faptul ne apare cum nu se poate mai semnificativ. Finele secolului al XVI-lea se încheie cu ultimul exterior *pictat*, acela al Suceviței. Secolul următor debutează, tot exterior, cu primul fragment arhitectonic, de astă dată în întregime *sculptat*, turla Dragomirnei. Poate că în alte părți această preluare din partea sculpturii a unui rol pe care înainte vreme îl deținuse pictura, acum demisionată, n-ar prezenta vreo importanță deosebită. La noi, însă, însemnătatea faptului capătă proporții neobișnuite, ca înregistrare a terenului cîștigat de viziunea barocă. În tradiția artei noastre vechi, principalul domeniu care își fixează ca model omul, în toate ipostazele sale, este acela al picturii. În schimb sculpturii i-a revenit rolul dominant în ornamentică, deosebindu-se de funcțiunea ei din numeroase alte zone, unde își asociază exemplar operațiile cu o concepție clasică. Această sumară precizare credem că spune totul în ceea ce ne privește.

La noi detronarea în exterior a picturii de către sculptură marchează un accentuat simptom de barochizare. După ce atracția irezistibilă către elementul ornamental s-a folosit în pictura Suceviței de pretextul motivului uman, acum această înclinație barocă se arată liberă, fără nici un alt permis pentru accesul ei către marea creație. Dar tocmai de aceea face apel la o altă artă, mai indicată la noi pentru ceea ce urmărește, și anume sculptura. De fapt, una din expresiile anticipatoare ale barocului european, Curtea de Argeș, așa cum am și arătat

în capitolul precedent. se impune, ca *strălucire*, tot prin exteriorul său cu decorații *sculptate* (în același fel se impusese și barocul manuelin portughez).

Să revenim, însă, la Dragomirna, privită de astă dată nu numai din unghiul limitat al turlei, ci din perspectiva întregului ansamblu. Iată, și sub aspectul de față, observația pertinentă a lui Dumitru Năstase : „Atît silueta acestui edificiu, îngust față de înălțimea nefirească, și cu pridvor de plan poligonal, cît și decorația sa sculptată, accentuează nota barocă ce începuse să se facă simțită în arhitectura bisericilor moldovenești încă de la Galata" (*Op. cit*). Mai sus ne-a solicitat o asemenea „notă barocă" prin „decorația sculptată" a turlei. Sub alt unghi aceeași „notă" relevă acum disonanța proporțiilor, contribuind la fizionomia cu totul *bizară* a edificiului, „îngust față de înălțimea nefirească". Prin această exagerată alungire și subțiere, Dragomirna se deschide către manierism, rămînînd totuși barocă prin accentul frenetic și exaltat al disproporției sale. Am subliniat, într-unul din capitolele precedente, caracterul comun, pe care-l prezintă chipurile îngust efilate din pictura lui El Greco, cu fizionomia de aceeași natură a lui Don Quijote. Din ambele registre, și pictural și literar, se desprinde un identic freamăt de exaltare și de mistuire lăuntrică. La rîndul ei, silueta Dragomirnei relevă poate una din cele mai apropiate extrapolări ale aceleiași pîlpîitoare consumpțiuni baroce de astă dată pe plan arhitectonic. Acest „nou" și „neobișnuit" edificiu este expresia unei înalte flăcări lăuntrice, ca și chipurile lui El Greco sau fizionomia lui Don Quijote.

În sfîrșit, anul culminant 1639, anul Trei-Ierarhilor din Iași, înseamnă o revenire la normal a proporțiilor, ca în vechea tradiție echilibrată a arhitecturii din Moldova. Pe de altă parte, însă, ceea ce Dragomirna atinsese numai parțial, ca alcătuire a unui exterior sculptat, Trei-Ierarhi realizează în întregime. Sub acest aspect, fastuosul edificiu ieșan prezintă cea mai spectaculoasă cucerire a barocului la noi. Pe același fond permanent, transmis de secole, exteriorul integral pictat din veacul al XVI-lea se vede substituit acum printr-un exterior integral sculptat. Am precizat ceva mai sus că această transformare se traduce prin cedarea elementului figurativ uman în fața celui decorativ, fenomen care poate fi cert interpretat ca o cîștigare de teren a barocului. Sub conducerea coordonatoare a lui Ienache Etisi, decorul Trei-Ierarhilor este „opera unor meșteri ce nu puteau veni decît din imperiul otoman" (Dumitru Năstase), dar care cuprinde și elemente de baroc occidental (Constantin C. Giurescu și Dinu C. Giurescu). Silueta tradițională a monumentului se vede, astfel, îmbrăcată într-o grea și somptuoasă hlamidă barocă, adevărat brocart arhitectonic, care își merită cu atît mai mult un asemenea atribut, cu cît inițial întreaga broderie a clădirii exterioare era suflată cu aur.

Aci se cere să mai aducem o ultimă precizare. Am dori anume să arătăm că vechea schemă de biserică moldovenească nu vatămă barocul ansamblului, ci, dimpotrivă, îi potențează originalitatea. Unele exemple celebre de arhitectură occidentală aparțin de asemenea, cu o marcată individualizare, stilului suprapus, iar nu celui subjacent.

Aşa se prezintă celebrul Dom din Milano. Vechiul trup romanic, propriu unei arhitecturi italiene în mare parte consacrată ca atare, se vede întreg îmbrăcat într-o cămaşă gotică. Tocmai acestui veşmînt de deasupra aparţine Domul, figurînd chiar una din variantele sale cele mai originale. Un fenomen similar de *stil suprapus*, aflat într-o perfectă analogie de relaţii cu goticul sanctuarului milanez, prezintă şi barocul monumentului ieşan.

Distanţa temporală dintre Suceviţa lui Ieremia Movilă, cu care începe marele baroc moldovenesc (odată cu el materia *Letopiseţului* lui Miron Costin) şi Trei-Ierarhii lui Vasile Lupu, cu care culminează acel baroc, poate fi urmărită şi pe altă cale. Emanciparea deplină a elementului ornamental nu se relevă numai prin trecerea de la o dominantă a picturii la una a sculpturii, ci se mai petrece şi înlăuntrul aceleiaşi arte, în speţă tapiseria. Se poate înregistra, în această privinţă distincţia dintre două capodopere reprezentative, ambele apartenente deopotrivă artei textile.

Prima din ele se descoperă în vălul de mormînt al lui Ieremia Movilă. Domnitorul se vede înfăţişat nu altfel decît aşa cum apare o bună parte a figuraţiei umane din pictura Suceviţei. Pentru artistul tapisier chipul domnitorului n-a constituit decît pretextul — cu un secundar rol instrumental — pentru etalarea amplei suprafeţe a mantiei, presărată cu mari şi bogate motive vegetale. În sfîrşit, al doilea exemplu de tapiserie, care corespunde trecerii de la *pictura Suceviţei* la sculptura *Trei-Ierarhilor,* reprezintă perdeaua (dvera) pe care Vasile Lupu a dăruit-o faimoasei sale ctitorii ieşene. Aici motivul uman

a dispărut cu totul, ca şi la decorul sculptat ce îmbracă exteriorul edificiului pentru care lucrarea a fost concepută. În schimb se aşterne liberă peste tot o orgie florală care ia ochii, o risipă decorativă în aur, în argint, în culori vii, aflate într-un contrast baroc faţă de respectivul fond întunecat, măsliniu şi vişniu.

În legătură cu această din urmă tapiserie mai putem face observaţia că unele înflorituri textile ale ei reproduc aproape întocmai anumite motive sculptate din exteriorul sanctuarului pe care îl deservesc. Cele două mari rozete din mijlocul broderiei se află închise sus şi jos (răsturnat) prin cîte un arc, aşa zis *în acoladă* (—— ——). Exact acelaşi arc, şi tot repetîndu-se răsturnat în partea inferioară, poate fi surprins şi la motivele celui de-al nouălea rînd de ornamentaţii (începînd de jos) din faţada Trei-Ierarhilor. Modelul oriental al deschiderii *în acoladă,* aflat şi mai înainte la decoraţiile ce ornează turla Dragomirnei, va fi adoptat cu profuziune şi în barocul rusesc, repetîndu-se, bunăoară, insistent la capelele anexate, tot pe atunci, în palatul Kremlinului, la aşa-zisa „încăpere de aur a ţarinei" (1635—36). La noi motivul constituie o particularitate întîlnită frecvent în veacurile XVII-XVIII, atît ca mici decoraţii cît şi ca mari componente de ansambluri arhitectonice : pridvoare arcade, portaluri, uşi de catapetesme.

Sub diferite alte aspecte barocul înaintează şi la noi în acele veacuri în care el se afirmă pretutindeni în Europa. În registrul artelor plastice asistăm la o creaţie infinit mai bogată decît în literatură, deşi, poate nu totdeauna la fel de importantă. Atît în Moldova cît şi

în Muntenia sculptura în piatră și în lemn, înfățișînd matricea cea mai bogat ornamentală a barocului românesc, se extinde ca o vegetație bogată asupra portalurilor, a bazelor de coloane, a capitelurilor, a pietrelor de mormînt, a catapetesmelor, a jilțurilor, a stranelor, a ușilor. Înfloriturile sculptate proliferează într-un exces de volute capricioase, care se întortochează încrucișîndu-se, se desfac în frunze trilobate, răsucite parcă la suflarea vîntului, se subțiază în vrejuri delicate sau se îngroașă în ghirlande, în ciorchini, în rozete, în păsări, în încolăciri șerpuitoare. Materialul sculptat, care „îți ia ochii", trece de la îndesarea barocului gras, supraetajat, la aceea a ușoarei spume dantelate, într-o nesfîrșită modulare de registre. Această suită ornamentală se prelungește pînă aproape să atingă veacul al XIX-lea. Pe parcurs, în perioada brîncovenească, au fost introduse direct din barocul occidental unele scheme, decorative, scoica, motivul sculptat al măștii (mascheronul), capul de înger cu aripi (v. Teodora Voinescu, *Sculptura în piatră* (Muntenia), în *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, 1970).

Aceeași profuziune ornamentală se răsfrînge nu numai în artele ce dezvoltă reliefuri fine, ca argintăria, ci și în cele, am spune, plate, bunăoară tapiseria — așa cum am și ilustrat — sau ceramica. Peste tot acționează o intensă strălucire, fie a metalelor fie a culorilor. În ceea ce privește ceramica munteană din veacul al XVII-lea, Răzvan Teodorescu observă că era „de o mare bogăție cromatică ce amintea de produsele superioare venite prin import din Turcia microasiatică sau din lumea persană" (Răzvan Teodorescu, *Ceramica* (Muntenia), în *Istoria artelor plastice în România*). Vedem, astfel, cum se repetă, în registru ceramic, drumul din sud pe care îl făceau, cu un mileniu și jumătate înainte, cupele cizelate elenistice, folosite ca modele de argintarii daci.

Am relevat, însă, că nu numai barocul orientului islamic — accentuat și el, în acele secole, printr-o *dolce vita* a unui Istambul voluptuos, ce începuse să-și guste amurgul (v. V. Dinescu, *Op. cit.)* — se insinuează vizibil la noi, ci și barocul de proveniență și factură occidentală. Înaintarea spiritului apusean către est și sud-est anticipă acum momentul romantic de mai tîrziu, așa cum am și precizat la începutul capitolului. La noi acest spirit vine să contrabalanseze — desigur tot în sens baroc — „influențele orientale manifestate într-o serie de aspecte" (Răzvan Teodorescu, *Op. cit*). Faptul a putut să rezulte încă din mărturiile analizate de noi ale vremii lui Ieremia Movilă. Apoi, în tot ansamblul oriental al decorațiilor ce îmbracă Trei-Ierarhii, am semnalat (după Constantin C. Giurescu și Dinu C. Giurescu), și existența unor motive de baroc occidental. În sfîrșit, pe lîngă bogatele modele artistice sud-dunărene care au inundat atît epoca lui Brîncoveanu cît și cea următoare, am văzut că intervin și unele motive ornamentale apusene. Toate aceste indicii au fost însă, prezentate de noi ca ingerințe timide într-un ocean orientalizant. Adevărul este, totuși, că în veacurile XVII-XVIII categoriile artistice ale occidentului pe pămîntul nostru s-au realizat și în forme mai hotărîte sau mai puternic conturate decît am lăsat să se vadă pînă acum. Și în această ordine artele plastice anticipă simți-

tor marea literatură românească a timpului, care ne va preocupa în subcapitolul următor.

Astfel, încă de pe la 1650—1660, biserica mînăstirii Golia din Iași constituie o dovadă concludentă. Dacă facem abstracție de decorația portalului și de partea superioară cu cele patru turle succesive, corpul propriu-zis al construcției, privit din flanc, poate fi luat, fără echivoc, drept un edificiu baroc occidental. În întregul ansamblu se reliefează, încastrați în zid, pilaștri mari cu capiteluri corintice, ca la sanctuarele iezuite, apoi ferestre escortate de pilaștri mai mici în același stil, sprijiniți pe console, și încununați de frontoane triunghiulare. Construcția Goliei nu constituie, de altfel, o excepție în vechea noastră artă.

Nu trebuie să uităm, sub acest aspect, barocul Ardealului. Regiunea de peste munți era înglobată într-unul din imperiile apusene care — alături de lumea iberică — dezvolta la cel mai înalt grad o asemenea factură stilistică. De aceea, întîlnim aci exemple care îl întrec și pe acela al Goliei. Așa este catedrala din Blaj, ctitorită de Inochentie Micu. Clădirea, concepută de un arhitect italian, nu are *turle*, ci *turnuri*, atrăgînd din afară privirile printr-un baroc foarte obișnuit pe atunci în apus. Numai înlăuntru iconostasul sanctuarului este de factură orientală, relevînd de altfel, tot o bogată lucrătură barocă, venită, însă, din albia răsăritului. Un asemenea contrast poate fi reținut și în cazul amintit al Goliei. Monumentele se occidentalizează mai mult în exterior, pe cînd în accesoriile dinlăuntru persistă amprenta orientului.

Totuși, nu rareori barocul apusului pătrunde și în artele de interior. Ne gîndim, bunăoară, la prețioasele lucrări ale argintarilor sași, folosite și de sanctuarele din timpul lui Brîncoveanu. Nu mai puțin și în alte arte unele procedee sînt luate iarăși din barocul occidentului. Așa ar fi folosirea stucului pictat, care acoperă sculptura în lemn, ceea ce contribuie la efectul atît de baroc al iluzionării și al ambiguității. Un asemenea procedeu, folosit îndeosebi de artiștii central-europeni, poate fi surprins, printre altele, la tîmpla bisericii din Măgureni, care datează din ultima jumătate a veacului al XVII-lea.

Pătrunderea la noi a barocului apusean, care se va integra în sinteze cu totul originale, poate fi apreciată îndeosebi pe plan literar. Un asemenea obiectiv constituie, însă, materia noului subcapitol care urmează.

b) Literatura

Am văzut că în artele plastice barocul românesc înmugurește și se dezvoltă aproape concomitent cu acela al marilor culturi din occident. Încă de pe la începutul veacului al XVII-lea, ba chiar din ultimii ani ai celui precedent, el dă creații de o incontestabilă originalitate, atingînd aproape de jumătatea secolului realizări cu adevărat culminante. Spre deosebire de excelenta maturitate a plasticei în această întîie fază, literatura se distinge, după cum am anunțat, doar printr-un proces de adaptare. Dan Horia Mazilu, într-o recentă lucrare a sa, *Barocul în literatura română din veacul al XVII-lea* (1976), lu-

crare de o uriașă erudiție, prezintă, pe bună dreptate, ca mari figuri baroce din prima jumătate a secolului, pe Udriște Năsturel și pe Varlam. Aceștia se arată neîndoios ca figuri impunătoare în cultura umanistă a timpului, totuși nu și în creația artistică propriu-zisă. Nimic în arta literară a acelui timp nu poate realiza, sub aspectul valorii și al „originalității" creatoare, un echivalent al Trei-Ierarhilor.

Vom trece, de aceea, la marea literatură din spre sfîrșitul secolului și începutul celui următor. Se vor perpetua și acum trăsăturile surprinse în prima jumătate a veacului, adică elementul retoric, cel moralizator și cel patriotic (v. Dan Horia Mazilu, *Op. cit.*), însă cu o mai potențată intensitate în sens creator.

Așa apare cazul și la Miron Costin. Trăsăturile menționate mai sus se văd fixate de el în registrul angoasei, al conștiinței tragice. Este expresia cea mai valoroasă a creației sale atît în scrierile române cît și în cele polone. Am notat mai înainte și la Neagoe Basarab un moment de neasemuită intensitate în aceeași ordine existențială. Totuși, cele două stări extreme, la perioade diferite, nu pot fi trecute sub un numitor comun. La Neagoe Basarab criza de natură existențială cuprinde un caracter exclusiv izolat. Este cutremurul propriei ființe, pricinuit de spaima golului și a absolutei solitudini, ca în unii *Psalmi* (Doina Curticăpeanu). Miron Costin însă, nu se află atins de tragicul psalmic, ci de tragicul profetic și apocaliptic. Frica sa nu este provocată de sfîrșitul izolat al propriei ființe, ci de sfîrșitul speciei, respectiv al moldovenilor. Această frică se convertește în disperare cînd devine o

absolută certitudine, căreia i se ignorează doar sorocul apropiat. O nețărmurită descurajare și așteptare în panică am văzut că încep încă cu mult înainte, din vremea lui Ieremia Movilă (Sorin Ulea), adică tocmai din anii de cînd Miron Costin își începe *Letopisețul*. Cum se întîmplă adesea, răsunetul iminentei pieiri istorice se extinde răscolitor în proporții, pînă la planul universal, acela al unei pieiri cosmice, așa cum arată versurile din *Viața lumii* :

„Și voi lumini de aur, soarele și luna
Întuneca-veți lumini, veți da gios cununa".

În aceste versuri, împreună cu alte cîteva care urmează, Doina Curticăpeanu identifică „o primă viziune escatologică din literatura noastră" *(Orizonturile vieții în literatura veche românească)*. Aceasta este partea neagră, întunecată („întuneca-veți lumini"), de melancolie sumbră a barocului, pe care o reprezintă opera lui Miron Costin.

Dar în virtutea unui contrast tot baroc, mai apare la el și o zonă luminoasă, împodobită și înflorită. Ne gîndim aci la partea sa retorică, la *Orațiile domnești*, adică la cele trei discursuri în limba polonă, precum și la cîntul al treilea din poema scrisă în aceeași limbă. Este vorba de motivul atît de baroc al „grădinii", motiv pe care l-am evocat explicit în ilustrarea rolului olfactiv, și implicit în exemplul marilor revărsări de terase. Acest motiv cuprinde două valențe care vor fi privite pe rînd în cele ce urmează.

Prima din ele este aceea de deschidere a unei perspective aparent iluzorii, de vis, în materia realității. Începutul îl face acea învăluire în legendă prin care se

închipuiesc grădinile suspendate așa-zise ale Semiramidei, ca una din cele șapte *meraviglia* ale Antichității. În toate momentele și mediile baroce această artă a creării de „paradisuri" este cea care-l face pe om să se pătrundă de mirajul „real", palpabil, al unei naturi aproape neverosimil de „înfrumusețate".

A doua valență cuprinde acel eșafodaj alegoric al poeților baroci, proiectat de ei, prin viziuni luxuriante, într-o pură ordine imaginativă. Astfel, trăit în atmosfera de feerie orientală a gîndului, își intitulase și poetul persan Saadi (secolul al XIII-lea) cu termenul *Bustan* („grădina înmirezmată") una din culegerile sale de versuri. Tot așa închipuie și Giambattista Marino planturoasele grădini ale simțurilor în *Adone* al său. În barocul *finesecularis*, de pe la sfîrșitul veacului trecut, abundă în toate literaturile europene asemenea „grădini". Enumerăm numai cîteva: *Grădinile suspendate* de Ștefan George, *La grădina infantei* de Albert Samain, *Grădini depărtate* de Juan Ramon Jiménez, cel care și-a început activitatea în mișcarea barocă spaniolă a generației de la 1898. O atare „grădină", populată, de astă dată, cu muzele din Helicon și cu Dianele dănțuitoare în hore armonioase, înflorește și într-una din *orațiile domnești* ale lui Miron Costin. Este o bogată reminiscență clasică, întîlnită și în lirica polonă a vremii, însă tocmai prin revărsata ei abundență, constituie, așa cum se exprimă atît de exact Dan Horia Mazilu, un fel de „clasicism baroc". Faptul prilejuiește un frumos și substanțial capitol din cartea Doinei Curticăpeanu *(Op. cit.)*, capi-

tol intitulat chiar *Grădina închipuită*. Este vorba de primul discurs al lui Miron Costin adresat domnitorului Antonie Ruset.

În ultimul cînt al poemei polone scriitorul nu mai evocă o „grădină închipuită" ci una reală, întrupată în imaginea pămîntului strămoșesc. S-a spus, în legătură cu acest inspirat episod că „descrierea frumuseților Moldovei constituie întîia panoramă peisagistică din literatura românească". (*I. C. Chițimia, Personalitatea și opera lui Miron Costin*, în *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, 1972). Această descriere se arată, desigur, inegală, însă unele pasaje, cum ar fi viziunea Nistrului, poate rivaliza cu cele mai desăvîrșite evocări de natură din literatura veacului al XVII-lea european. Iată unele fragmente: „Nistrul cel măreț... curge printre stînci sculptate natural, ca și cum ar fi lucrate de mînă de om; e mai frumos ca Nilul, deși e slăvit Nilul ce curge înconjurat de trestii... Și cînd se arată totuși maluri joase la vaduri, ele sînt asemenea labirintelor de grădini pe ape" (Apud. D. H. Mazilu *Op. cit.*). Nu se poate nega rafinamentul extrem al acestei descrieri. Fără a se abate cu nimic de la reproducerea realului, se potențează totuși acel real într-un fantastic de vis prin închipuirea fastuoaselor „grădini pe ape" și a „labirintelor". Ne aflăm în plină *ambiguitate* barocă.

Sub aspectul poziției contrastante dintre partea întunecată, profund pesimistă, a creației sale, și lumina de vis pe care o deschide de atîtea ori, am vedea, pînă la un punct, o certă analogie cu ceea ce René Berthelot a gîndit asupra lui Shakespeare. Ierte-ni-se această prea

pretențioasă comparație, dar printr-însa putem mai ușor să explicăm fenomenul Miron Costin. Am mai semnalat că, în marea tragedie a poetului englez, Berthelot descoperă trista, lugubra și apăsătoarea realitate despre care am amintit în alt capitol că greva asupra Angliei din acea vreme. Dimpotrivă, în comedia lui Shakespeare s-ar surprinde visul utopic, iluzoriu, al unei lumi bune și înțelepte, unde orice conflict se împacă într-o ordine armonioasă și luminoasă (v. R. Berthelot, *Op. cit.*). La Miron Costin se poate surprinde același contrast între realitatea spaimei disperate (poate și o presimțire a sfîrșitului său tragic), și refugiul în „grădina" iluziei. Este adevărat că descrierea frumuseților naturale ale Moldovei întruchipează și ea o realitate, însă nu de aceeași consistență cu a deznădejdii dintr-însul. Aceasta din urmă se află adînc înrădăcinată în conștiința sa chinuită. Dimpotrivă farmecul naturii moldovene constituie pentru el o realitate precară, asemenea visului sortit unei grabnice stingeri, o realitate amenințată a fi devorată de marele întuneric ce se apropie, odată cu apocaliptica scăpătare a aștrilor.

Ca mai toți marii literați moldoveni din generația sa și din cea următoare, Miron Costin este un scriitor tipic al *declinului* și al destrămării, un frămîntat vestitor al sfîrșitului, care, într-un fel va și veni curînd — doar peste puține decenii — pe calea potopului fanariot (v. G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, Vol. I). Așa se explică propensiunea sa nu numai pentru literatura timpului pe care, prin forța împrejurărilor, a întîlnit-o

într-o Polonie barocă — ce-și va găsi și ea destul de grabnic sfîrșitul — ci și pentru expresiile baroce ale altor epoci, chiar foarte depărtate. Astfel, încă de-acum jumătate de veac un erudit umanist ca Ramiro Ortiz a putut să afirme că nici o poemă occidentală nu se situează atît de aproape de Ovidiu ca *Viața lumii* (Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis — Storia di un motivo poetico da Ovidio al Leopardi*, București, 1927). Pe vechile urme ale lui Ortiz atît Doina Curticăpeanu (în *Op. cit.*) cît și Dan Horia Mazilu (în *Op. cit.*), au stabilit pe texte revelatoarele apropieri existente între poema costiniană și opera de exil a celui mai mare poet baroc din Antichitate. Totul ne relevă că avem de-a face cu una din marile fizionomii tragice ale literaturii noastre.

În același sens, dar într-o altă variantă, și trecută prin alt temperament, se constituie opera lui Dosoftei. După Neagoe Basarab el prezintă, pe plan literar, a doua mare expresie de protocronism românesc în context universal, protocronism care poate fi, deci, înregistrat tot în cadrul barocului. Ne deschid un orizont neașteptat, în această privință, următoarele observații ale lui Dan Zamfirescu, cu sublinierile care-i aparțin: *„Dosoftei poate fi socotit nu numai întîiul poet național al românilor, ci și întîiul poet național ivit în întreaga arie răsăriteană* (*Poet național* în *Istorie și cultură*, 1975). Îndrăzneala sa de a versifica *Psaltirea*, ca occidentalii, precizează Dan Zamfirescu, n-o avusese pînă atunci

nimeni în răsăritul ortodox. Prin ce se relevă Dosoftei ca „întîiul poet național" ? La această întrebare ne răspund cu anticipație atît G. Ivașcu cît și Dan Zamfirescu. Prin asocierea unei vaste și solide culturi străine cu spiritul poeziei popularre românești și, îndeobște, cu atmosfera și mediul de la noi (v. G. Ivașcu, *Op. cit.*, și Dan Zamfirescu, *Op. cit.*).

Aci se descoperă temeiul întîietății sale ca poet național. Este primul care făurește o sinteză *originală* dintr-un fenomen străin, în speță barocul, și spiritul liricii populare. Nu numai reușita acestei operații, ci și inițiativa ei se arată a fi genială, fiindcă printr-însa nu și-a creat numai propria operă, ci a creat *în germene* toată marea poezie românească. O sinteză cu resursele poeziei populare caracterizează, prin reprezentanții lor cei mai iluștri, toate curentele literare care de-atunci s-au perindat continuu la noi, și iluminismul, și romantismul, și realismul și simbolismul, și expresionismul, pînă și absurdul. Începutul acestei serii tricentenare este realizat, însă, *sub egida barocului*, de către Dosoftei.

Agitația plină de spaimă și de disperare a lui Miron Costin pentru acele „cumplite vremi", pe care le trăiește, se schimbă, ca tonalitate generală, la contemporanul său, într-un calm lucid și resemnat, însă nu mai puțin depresiv. Filtrat printr-un alt temperament, întîlnim și la el același contrast baroc între strălucire și tenebre. Numai că aceste două registre nu se află dispuse în creații deosebite, ci se întrețes în una și aceeași operă. Opoziția lor este surprinsă și de Doina Curticăpeanu, care exem-

plifică, prin alternarea unor contraste aproape identice, anumite apropieri pronunțate între *Psaltire* și prologul *Erofilei*. Pe noi nu atît corespondența dintre cele două opere ne interesează cît structura în sine a amintitelor registre opuse, pe care Dosoftei le ilustrează deopotrivă. Ne vom opri mai întîi la partea luminoasă.

Arta lui Dosoftei se vede adesea solicitată de către orbitoarea splendoare a barocului. Așa se face că *luciul*, *lumina* care *scripiaște*, și îndeosebi *strălucoarea* — ce somptuos cuvînt românesc ! — populează unele din cele mai desăvîrșite versuri ale sale. Primul termen apare într-o cunoscută viziune simbolică din *Psaltire*, despre care s-a vorbit mult la noi în ultima vreme :

„Peste luciu de genune
Trec corăbii cu minune".

Neîntrecuta armonie muzicală a acestor versuri reproduce perfect, la scară cosmică, alunecarea lină a corăbiilor-suflete pe *luciul* perfid al *genunilor* lumii. Iată, în sfîrșit, și aceste două versuri, tot din *Psaltire*, unde brocartul dens al cuvintelor se revarsă magnific în ritm lent și solemn de ceremonial :

„Scripiaște lumina suptu sfinte-ți picioare
Cu negură groasă de gria strălucoare".

În acest ultim vers, unul din cele mai frumoase din cîte s-au scris în românește, excesul „strălucoarei" apare atît de puternic încît atinge densitatea aproape materială, *groasă* și *gria*, a extremei sale opuse, a „negurei".

Deopotrivă de intens se prezintă, însă, și contrastul baroc cu întunericul funebru. Vom folosi și noi exemplul ales de Doina Curticăpeanu din *Psaltire* :

„Mă băgară-n groapă de desuptu de toate
Unde-i întuniaricu și umbră de moarte".

După cum se vede, „întuniaricul" și „umbra" se află direct legate de ideea morții, care devine obsesie. Este o caracteristică pronunțată a lui Dosoftei, la care predomină vizibil motivul lui *memento mori*. Prezența scheletului se afirmă pretutindeni, pînă și în trupul omului viu, înlăuntrul căruia el se agită cu efecte chiar de durere fizică. Tot Doina Curticăpeanu surprinde aci, cu o deosebită subtilitate, frecvența termenilor *os* și *ciolan*, aplicate la organismul uman. Ultimul termen îndeosebi se înfige depreciativ în auz ca metonimie pentru întregul „netrebnic" trup omenesc. În contextul lui Dosoftei onomatopeicul *ciolan* sună gol, lovit, supus unei uscate și dureroase descărnări, care răspunde sfredelitor în nervi. Din *Psaltire* se ilustrează, astfel, *„oasele mă mustră"*, *„ciolane n-au pace"*, sau *„biatele ciolane sîntu toate rănite"*, precum și *„ciolanii mi-s cu greață"*, din *Erofili*. Însoțite de anumiți termeni, împreună cu care creează reprezentarea unui ascuțiș al torturii, *oasele* și ele provoacă aceeași senzație iritantă (*„și oasele mi se rășchirară"*).

Prezența scheletului și a osemintelor există în tot barocul occidentului, însă, pe parcurs, intuiția lor se aplatizează pînă la purul clișeu vizual. Aceste componente ale ideii de moarte își pierd sensul turburător și devin

obiecte ale curiozității, ca în atîtea din planșele anatomice ale vremii, sau se folosesc chiar ca piese ale unor alcătuiri decorative. „Osemintele omenești" — spune Marcel Brion — se pot preschimba în motive ornamentale și pot decora capelele, fie copiate în stuc, în anumite capele din bisericile barocului austriac și german, fie aplicate pe bolți și pe pereți, ca niște ghirlande grațioase în bisericile capucine din Roma, sau în cea a Tovarășilor Morții, la Santa Maria della Morte" (Marcel Brion, *Arta fantastică*, trad. Modest Moraru, 1970, după originalul publicat în 1961). În acest ultim caz oasele omenești își pierd identitatea, care se dizolvă în identitatea plăcută și atrăgătoare a desenelor pe care le formează, ca și cum acestea ar fi alcătuite din scoici sau din alte materiale neutre. La Dosoftei, dimpotrivă, *ciolanele* își păstrează mereu răscolitoarea autonomie a semnificației. Ele nu se constituie ca obiecte de reprezentare vizuală, ci numai ca indicii amintitoare ale conștiinței de fragilitate umană. Fără a fi *văzute*, ele sînt *simțite* la Dosoftei ca agenți ai durerii, ai vremelniciei și ai morții, asociind motivul ascetic al lui *memento mori* cu ascuțita trăire organică a barocului.

O stare dispozițională atît de depresivă se datorește tot conștiinței de *declin* al prezentului după ce a apus o perioadă de glorie. În această privință, poemul său cronologic *Domnii Țării Moldovei* ne solicită stăruitor interesul ca o cale certă de cunoaștere a lui Dosoftei. Într-însul se relevă și distincția fundamentală față de Miron Costin. La acesta din urmă am văzut că se poate urmări angoasa, *spaima* produsă de apropierea unui sfîrșit iminent. Poemul lui Dosoftei ne prezintă, dimpotrivă, tris-

tețea ieremiadică, *„cu inima arsă"*, pentru acest sfîrșit, care s-a și consumat (*„Și-au perit biata țară de păgînătate"*). Ne întrebăm dacă nu apare aci *avant la lettre* refugiul romantic în zona temporală a trecutului strălucit, aflat într-un zdrobitor contrast cu mizeria prezentului, cînd poetul are în față o Moldovă *„jăcuită, prădată, stricată și arsă"*. Nu este, oare, același contrast pe care îl vom întîlni în *Scrisoarea a III-a* a lui Eminescu ?

Deși relația este aproape identică, există, totuși, o distincție fundamentală de tonalitate. În privirea critică a prezentului la Eminescu se valorifică biciul pamfletarului romantic. La Dosoftei, dimpotrivă, predomină mustrarea predicatorului baroc (*„că la noi ș-au făcutu-ș păcatul cuibare"*). Dacă există unele accente de înfierare mai vehementă ele amintesc mai curînd de Shakespeare din *Sonetul 66* sau din monologul hamletic, accente îndulcite, însă, de același ton al predicii moralizatoare :

„Biruiaște cu măzdă cela ce-i cu vină
și strică direptatea celui fără vină".

Romantică nu este, totuși, ideea palingenezei, nădejdea de înviere a țării, care *„au pierit"* ? N-am crede nici aceasta. Dosoftei n-a trecut, ca mai tîrziu Bălcescu, prin Vico și prin filosofia istoriei, ca să urmeze indicația naturală a acestei palingeneze. Decăderea, deci, nu se datorește, după el, unor legi istorice, ci unor cauze morale (v. Ion Radu Mircea, *Dosoftei, un rapsod al istoriei Moldovei*, în *Manuscriptum*, 22, 1976). Este o concepție tipic barocă asupra declinului, pe care o vom întîlni încă din

Antichitatea elenistico-romană, bunăoară în *Satira VI* a lui Iuvenalis. La Dosoftei, în calitatea sa de prelat, se va adăuga, însă, și speranța învierii prin îndurarea divină (*„Dumnedzău o va-nvie-ntr-a sa bunătate"*). Barocul disperat al *agoniei* la *Miron Costin* se află înlocuit printr-un baroc mai calm al *morții* la Dosoftei, fără ca, prin aceasta, să i se reducă turburătorul conținut depresiv.

A treia impunătoare apariție barocă din marele moment al stilului — a treia cronologic, bineînțeles — este a lui Dimitrie Cantemir. Despre această figură a literaturii noastre s-a scris atît de abundent și atît de substanțial în ultima vreme, încît aproape tot ceea ce am fi dorit noi să exprimăm s-a și discutat, și desigur cu mult mai bine decît am fi făcut-o noi. Ne referim, bineînțeles, la trăsăturile sale baroce. În această privință, s-a vorbit și de conștiința sa dezbinată, și de trăirea tragică, și de viziunea lumii ca teatru — inclusiv caracterul de spectacol, de mască, de carnaval, de artă regizorală a *Istoriei ieroglifice* — și de dinamismul curgerii care deplasează continuu liniile, și de înțelegerea efemerului, a nimicniciei, și de metamorfozele trăsăturilor, și de efectul contrastelor, și de pendularea între extreme, și de grotescul, și de sublimul, și de excesul verbal, arhiplin de comparații și de metafore, și de influența orientului, încărcat de arabescuri, și de strălucirea și de obscuritatea sa. Aproape întregul ansamblu al observațiilor noastre despre baroc s-a concentrat în personalitatea ilustrului prin-

cipe, şi aproape totul a şi fost analizat de cercetătorii noştri actuali.

Ne vom mărgini, de aceea, să aducem doar unele întregiri la observaţiile pe care le-a mai prilejuit o atît de prodigioasă creaţie. Prin ampla şi originala contribuţie pe care o aduce Cantemir în cadrul stilului urmărit de noi, Manuela Tănăsescu afirmă că nu se va putea face nici o cercetare cu adevărat completă asupra barocului european fără a se avea în vedere şi *Istoria ieroglifică* (v. Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, 1970). Este cazul să ne întrebăm cu o riguroasă exigenţă care sînt însuşirile ce determină prezenţa indispensabilă a unei atari creaţii în cunoaşterea marelui fenomen stilistic ce ne preocupă. Drept răspuns am repeta într-o variantă mai precizată şi mai complet nuanţată ceea ce am afirmat mai sus. *Istoria ieroglifică*, secondată şi de celelalte opere cantemiriene, rămîne poate singura creaţie literară europeană, care *rezumă într-însa întregul baroc, cu toate atributele sale, fără a se lipsi de nici unul din ele.* Este problematic dacă o pot egala, în această privinţă, *Don Quijote* sau *Criticon*-ul lui Graciàn. Faptul ne apare cu atît mai mirabil cu cît barocul ne descoperă doar una din valenţele *Istoriei ieroglifice*. Unicitatea ei de polipier gigantic se desprinde şi din bogăţia altor elemente stilistice aflate într-însa. *Istoria ieroglifică* cuprinde *avant la lettre* şi unele neîndoielnice trăsături romantice, situîndu-se, în cadrul protocronismului românesc, printre primele expresii precursoare ale romantismului european. Pe noi ne preocupă, însă, în contextul de faţă, numai valenţa sa barocă.

Proiectîndu-se, dintr-un asemenea unghi, ca o culme stilistică pe plan universal, opera lui Cantemir rămîne şi o culme a literaturii noastre. Este unica expresie literară românească ce se ataşază la acea excepţională familie de creaţii baroce, mai precis la acea categorie tipologică de o insondabilă ambiguitate, căreia niciodată nu-i pot fi atinse străfundurile. Am semnalat de cîteva ori, din unghiul unui atare interes, exemplele date de *Faust, Hamlet, Don Quijote,* şi *Don Juan*. În *istoria ieroglifică* — după observaţia scrutătoare a Manuelei Tănăsescu — diferitele „măşti" animale ar fi multiplele ipostaze în disensiune ireconciliabilă, pe care le-ar cuprinde fiinţa lăuntrică a lui Cantemir însuşi. Această fiinţă care trece brusc şi violent sau alunecă fără veste şi se ascunde pe mereu alte planuri neaşteptate ale complexei sale conştiinţe, nu poate fi nici ea prinsă vreodată. S-au făcut, desigur, eforturi de o subtilitate rară (al Manuelei Tănăsescu este numai unul dintre acestea), pentru a se capta „secretul" lui Cantemir. Rezultatele cercetărilor s-au dovedit, cel mai adesea, remarcabile ca deschideri de perspective, dar atît cît pot fi în aplicarea lor la o adîncime fără fund.

Faptul se datoreşte, în mare parte, unei debranşări a cuvîntului din circuitul funcţiunii sale comunicante. Firele care leagă ideile se văd adesea tăiate şi întrerupte, iar discursul literar se încarcă, în felul acesta, cu disonanţe baroce. Cuvîntul învăluie şi întunecă acolo unde trebuie să lumineze, şi devine termen al non-comunicării tocmai unde se cere mai urgent să comunice. El se dezlănţuie în torente fără oprire, delungeşte diform con-

flictele în loc să le rezolve, desființează distincția dintre învingători și învinși, dintre acuzatori și acuzați (Doina Curticăpeanu) și mai cu seamă, am adăuga noi, dintre *mișcare* și *inerție*, confuzie proprie haosului. Prin unele asociații verbale ale sale, Cantemir prezintă chiar și anticipări ale absurdului (Manuela Tănăsescu).

Nu putem, însă, da nici ca absolută și exclusivă această teză a dinamitării verbale în scrierile cantemiriene. Cine a construit, pe de altă parte, poate cele mai monumentale fraze și perioade din literatura noastră, perioade imense, de un gigantism baroc, și care rămîn, totuși, perfect articulate în cadențele lor fascinante ? Iată un exemplu din *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor* (din *Precuvîntare* sau *Predoslovie)* : „Cu a sa vecinică neclătită și nemutată ființă pre muritori deapururea învață, și a înțelege îi face cît de putregăios lucru și putregiunii supus să fie omul și cît de proaste, slabe și neputincioase să fie lucrurile lui, carile ca lutul de pre lîngă drumuri, uneori de ploaie să întoarce în tină, alteori de căldura soarelui să usucă în bulgări, alteori acelaș mult stropșit și călcat fărămîndu-să, și în prav, și pulbere zdrumicîndu-să, cu vînturile să holburește și cu mare rătsipă pănă la nuări învîrtit ridicîndu-să, preste alte dealuri și preste alte văi în izbeliște să liapădă". Departe de a prezenta un caracter haotic, perioada este de o viguroasă structură organică, crescînd într-o infinită alcătuire verbală ce se susține prin ea însăși. Asemenea vaste palate, construite din cuvinte, apar abundente și în *Istoria ieroglifică*. Am ales, însă, acest exemplu din *Hronic*, fiindcă am intenționat, totodată, să ilustrăm, printr-o sinteză

pregnantă, aceeași concepție a nimicniciei și a caducității umane, întîlnită în tot marele moment al barocului românesc.

Cantemir barochizează totul, pînă și spiritul atît de simplu, atît de ingenuu, al poeziei populare, care intră cu profuziune în *Istoria ieroglifică*. Am atins, odată cu aceasta, unul din aspectele cele mai pasionante pe care le oferă cantemirologia. Trebuie să precizăm de la început că aci nu putem fi de acord cu Manuela Tănăsescu, care afirmă următoarele : „Pentru prima dată avem o încercare pe deplin făcută, de un mare talent, de a valorifica estetic diferite specii orale, Cantemir presimțind astfel unul din drumurile principale pe care se va dezvolta apoi literatura noastră". Noi am văzut că nu Cantemir este primul în această privință, ci Dosoftei. Există, totuși, între cei doi poeți o distincție esențială. Pe cînd Dosoftei împrospătează barocul *Psaltirei* prin spiritul poeziei populare, Cantemir recurge foarte adesea la operația opusă. El barochizează poezia populară pe care o introduce în *Istoria ieroglifică*. Aci Manuela Tănăsescu dispune de mai multe intuiții juste, întărite de prezentarea și analiza unor exemple pertinente. În *Istoria ieroglifică* distinsa cercetătoare observă că „aproape toate speciile literaturii populare se află reprezentate" iar pe scheletul lor „se pot clădi nesfîrșite variații cu accente mai mult sau mai puțin personale". Aceste „accente personale" sînt mai totdeauna invenții în sensul excesului și amplificării, paroxisme voite sau răsturnări parodistice baroce.

Principele moldovean este singurul dintre marii noștri scriitori a cărui originalitate îndrăznește să conceapă în

românește o „operă neclasificabilă", așa cum o numește iarăși Manuela Tănăsescu. Chiar și cei mai singulari literați ai barocului și-au încadrat, totuși, creația într-un anumit gen sau într-o anumită categorie literară. Cantemir, însă, în care Dan Zamfirescu identifică ipotetic pe „primul scriitor european ce și-a muiat pana în culoarea și fabulosul orientului" (*Op. cit.*), spulberă orice urmă de tipar posibil, și se abate de la orice făgaș care i-ar îngrădi neopritul șuvoi de idei și de imagini. Dacă limba română ar fi fost de circulație universală — și, bineînțeles, dacă n-ar fi fost chiar și la noi atîta vreme ignorată — *Istoria ieroglifică* n-ar fi rămas izolată, ci ar fi însemnat apariția unui nou gen în cadrul barocului european, ba chiar a genului cel mai adecvat unei asemenea structuri stilistice.

Literații români din ultima parte a secolului al XVII-lea și începutul celui următor participă tot mai pronunțat la sfera barocului occidental, cu ale cărui elemente, adaptate la tradiția locală și la unele mai vechi influențe orientale, realizează o sinteză originală (v. Dan Zamfirescu, *Cultura română, sinteză europeană* în *Op. cit*).

Un asemenea literat cum nu se poate mai reprezentativ pentru momentul 1700 — momentul brîncovenesc al unei accentuate crize morale, dar în care, pe planul artelor plastice, se cunună atît de desăvîrșit occidentul cu orientul — este Antim Ivireanul. *Didahiile* sale îl situează pe acest artist al cuvîntului „alături de marii oratori ai epocii sale" (Constantin C. Giurescu și Dinu

C. Giurescu), oratori bineînțeles occidentali, dintre care noi l-am ilustrat în capitolul respectiv pe Massillon. Aceeași pasională vehemență barocă străbate și din cuvîntul lui Antim Ivireanul. Iată un microexemplu stilistic : „Nu spunem că ținem bălaurul cel cu 7 capete, zavistia, încuibat în inimile noastre, de ne roade totdeauna ficații ca rugina pre fier..." În acest aprins imagism putem recunoaște sinteza dintre folclorul național *(„balaurul cel cu 7 capete")* și confesionalul baroc, care promovează „ochiul de linx", cel ce pătrunde, în cazul de față, ascunsa și veninoasa trăire viscerală a invidiei *(„zavista")*, cu inerentele afecțiuni hepatice, provocate de-o asemenea pornire lăuntrică *(„roade... ficații")*. Antim Ivireanul realizează una din cele mai originale echivalențe est-europene ale marei oratorii baroce din sfera occidentală a epocii.

În sfîrșit, așa cum am procedat și la privirea artelor plastice cînd am ajuns către ultimele secvențe din evoluția barocului, ne întoarcem și de astă dată privirea spre Ardeal. Noua perspectivă regională ni s-a deschis asupra catedralei din Blaj, la care am înregistrat contrastul dintre stilul iezuit al edificiului și inconostasul de tradiție ortodoxă din interiorul său, contrast surprins într-un subtil eseu și de Nicolae Balotă *(v. Universul baroc la I. Budai-Deleanu*, în *Umanități*, 1973).

Asemenea antecedente ne oferă și nouă prilejul de a stabili o corespondență perfectă între un aspect plastic și unul literar, așa cum a reușit de atîtea ori să facă Doina Curticăpeanu tot prin exemple luate din secolele barocului românesc. Să ne exprimăm, însă, mai adec-

vat la obiect. Fiindcă am vorbit de o ctitorie a lui Inochentie Micu, nu ne putem depărta cu gîndul de cadrul general al „Școlii ardelene", împrejurare ce ne împiedică să scăpăm din vedere caracterul celor mai reprezentative scrieri dinlăuntrul faimoasei „școli". Vom vedea că ele alcătuiesc adevărate parafrazări literare ale amintitei catedrale blăjene, debitoare, de altfel, și ea, aceleiași atmosfere. Aci apelăm la observațiile lui Dan Horia Mazilu cu privire la cărțile de predici ale lui Petru Maior *(Propovedanii la îngropăciunea oamenilor morți* și *Prediche sau învățături la toate duminicele și sărbătorile anului)*. Modelul lui Maior este Paolo Segneri, cel mai mare orator al Contrareformei, pe care l-am semnalat într-unul din capitolele precedente. Influența se reduce, însă, numai la edificiul *exterior*, în vreme ce spiritul *lăuntric* se călăuzește, cu totul opus, după tradiția ortodoxiei. „Nimic mai edificator — comentează Dan Horia Mazilu — pentru capacitatea de adaptare pe care au manifestat-o formele baroce la conținuturi ce prezentau deosebiri care depășeau stadiul de nuanță" *(Op. cit)*. Este vorba, în cazul de față, de „formele baroce" tîrzii, aparținătoare ultimei faze dintr-un mare ciclu. Într-adevăr, cu barocul ardelenesc, străbătut și de intrînduri iluministe, batem direct la poarta veacului al XIX-lea, care ni se și deschide.

Cele gîndite mai sus nu reprezintă, însă, pentru noi decît incidente preliminarii, destinate să ne conducă la ultima genială figură a acestui lung interval — cu mult mai extins decît un secol — pe care l-am numit *siglo de oro* românesc. Este vorba de ardeleanul Ion Budai-Deleanu.

Am începe aci cu un paradox, accentuînd că *Țiganiada* se apropie mai mult decît s-ar crede de *Istoria ieroglifică*. Aceste două piscuri ale barocului românesc, cu care se naște și cu care moare veacul al XVIII-lea, sînt categoric asemănătoare. Sunetul paradoxal pe care-l dă o asemenea afirmație se datorește numai *ardelenismului*, marcat de acel secol, cu care ni-l reprezentăm pe Budai-Deleanu. Spre deosebire de fățișul anarhism baroc al *Istoriei ieroglifice*, *Țiganiada* se ascunde vag sub o aparentă ordine „chesarică", fiind expresia celui mai larg impact cu occidentul, oferit pînă atunci de o mare operă scrisă în românește. Autorul combină versuri, strofe, cînturi, așa cum se vedeau consacrate de sute de ani în apus, nelipsind nici invocarea către muză — în speță parodistică — după toate regulele artei. În sfîrșit, spre deosebire de scrierea lui Cantemir, care, nesupunîndu-se nici unei norme cunoscute, își rostogolește liberă învolburatele valuri de cuvinte, opera lui Budai-Deleanu se arată perfect clasificabilă ca gen, rînduindu-se printre marile epopei eroi-comice ale popoarelor moderne. *Țiganiada* este și ea, asemenea catedralei baroce din Blaj, evocate de N. Balotă, un monument definibil și efectiv definit, cu un statut bine precizat.

Totuși, aceste distincții între cele două capodopere rămîn exclusiv *exterioare* și formale. Fondul structural este, însă, identic, făcîndu-ne să recunoaștem într-însul același baroc anarhic, care dinamitează orice ordine consacrată sau o dilată pînă la explozie. Vom proceda enumerînd trăsăturile definitorii pe care le-a descoperit N. Balotă în *Țiganiada* (v. *Op. cit*). Toate, după cum

vom vedea, au şi fost expuse de noi mai sus, integrate, însă, în fizionomia barocă a lui Cantemir. Este vorba de concepţia vieţii ca joc, ca bufonadă — ca „formă firească de comedie", cum afirmase George Călinescu — apoi de prezenţa măştilor, de dominanta grotescului, de viziunea dramatică a deşertăciunii şi a nimicniciei, de confuzia între planuri şi de amestecul lor, în sfîrşit de acea „lume întoarsă" *(le monde renversé)*, în care se complace barocul. O observaţie a lui Dan Horia Mazilu implică încă o trăsătură pe care am vedea-o asemănătoare. „Budai-Deleanu — surprinde Mazilu — stăpîneşte remarcabil meşteşugul amplificării ornamentale şi dinamice pe un motiv dat". Exact aceeaşi observaţie poate fi raportată şi la *Istoria ieroglifică*.

Desigur că tipul măştilor baroce diferă între aceste două geniale regizări carnavaleşti. Nici nu este greu să se descopere din primul moment diferenţierea lor. Mai apropiat de orient, Cantemir utilizează măştile animale, pe cînd Budai-Deleanu, urmînd modelul atîtora din „ficţiunile" europene, pune în joc măştile de străini, în speţă ale „Ţiganilor" care figurează o adaptare mai verosimil legată de folclorul nostru satiric. Dar reprezentaţia este aceeaşi, proiectîndu-ne deopotrivă cîte o falsă acţiune, umflată şi zgomotoasă, care nu duce nicăieri şi se rezolvă într-un haos inutil. Năvala lui Vlad Ţepeş asupra turcilor, adaugă Dan Horia Mazilu, „apare ca succedînd o linie ce nu se supune ordinei, pe fondul unui zgomot şi el nedesluşit, ca într-o vînzoleală nestăpînită" *(Op. cit.)*. Ne aminteşte de animalele din *Istoria ieroglifică*, fiinţe

care, în mare parte, doar simulează că gîndesc şi că fac ceva, ascunzîndu-şi nimicul sub o uriaşă hipertrofie mimică, gestuală şi verbală.

Singura acţiune efectivă în amîndouă creaţiile se exercită numai pe un plan negativ, de distrugere, ataşat la cunoscutul registru al *cruzimii* baroce. Lupta între animale, ca şi harţa dintre ţigani, prezintă acelaşi caracter de sălbăticie orbească şi de pasiune a nimicirii. Să luăm, bunăoară la Cantemir, crunta încleştare dintre un armăsar şi un lup. Acesta din urmă „vrăjmaş colţii prin nări pătrundzînd, dinte cu dinte îşi împreună şi falcă cu falcă îşi încleştă". Disperat, cu o zmucitură a capului armăsarul zvîrle atît de sus fiara prinsă sîngeros de botul său, încît pieptul lupului buşit la pămînt „cu sunet a zvînănăit". Cu o egală pasiune pentru detaliul ferocităţii, declanşator al aceluiaşi *şoc* puternic, descrie şi Budai-Deleanu episoade ale ciocnirii dintre ţigani :

„Iar ca ş-un juncan Dragoşin rage
Şi cu dinţii beliţi clănţăneşte ;
Căci Sperlea îi zburasă nasu în două
Şi musteţele cu buzele amîndouă".

În ambele creaţii — ca şi în atîtea alte opere baroce — se întîlneşte aceeaşi magistrală scrutare, pe toată variata sa gamă, a actului de cruzime.

În sfîrşit, la amîndoi poeţii se poate aprecia torenţialul geniu verbal. Cuvîntul se desprinde din axul său firesc, şi se revarsă potopitor. Budai-Deleanu merge, în această privinţă, şi mai departe. În momentele lor de erupţie,

cuvintele nu mai respectă nici o formă deplin stabilită în care ele să rămînă fixate, așa cum le cunoaștem. După cum observă George Călinescu, ele devin ca o pastă maleabilă pe care poetul poate să o modeleze după voie. Pe lîngă faptul că inventează cuvinte noi — toate, însă, puternic sugestive și adaptate unui suculent spirit popular — imaginația sa face ca substantivele să devină verbe și adjective, masculinele să se schimbe în feminine, sufixele unora să fie înlocuite cu altele de la fenomene străine și inadecvate. El supune limba unor uriașe mișcări seismice, ca acelea de noi așezări ale pămîntului, din era primară pînă în cea terțiară. Poate că, prin aceasta, nicăieri nu se sugerează cu atîta forță, în literatura noastră, bătrîna concepție barocă despre caracterul instabil și inconsistent al lumii.

N-am încercat să demonstrăm că există și un baroc românesc, concomitent cu acela al altor popoare ; faptul fusese dinainte demonstrat. Nici n-am căutat să arătăm că un asemenea baroc cuprinde valori mari, de proporții europene, fiindcă și acest lucru era știut. Am intenționat numai să stabilim o certă unitate înlăuntrul marelui interval istoric pe care l-am urmărit, unitate între spiritele care l-au ilustrat, începînd chiar de mai-nainte, de la *Învățăturile* lui Neagoe. Credem că de aci se pot distinge indiciile recognoscibile pentru un baroc românesc, care prezintă în linii mari, nota sa originală. În alte zone baroce exuberanța ornamentală este un mod

al refugiului în iluzie, așa cum se vede, bunăoară, la Marino sau la Góngora. Dimpotrivă, vocația decorativă a românului — vocație tot atît de bogată — nu se depărtează de spiritul lucidității, fiind mai curînd un instrument al acelui critic *desengaño*. Poate că de aceea, *Don Quijote* sau *Criticon*-ul lui Graciàn sună pe alocuri, în complexa lor factură, atît de profund românește.

FINAL ȘI ÎNCHEIERE

În capitolul precedent am semnalat numai piscurile care au ilustrat istoria barocului românesc în perioada de dominație a acestui fenomen stilistic și la celelalte popoare ale Europei. O contribuție bogată în indicarea și a altor expresii baroce, existente la noi în acel mare interval, aduc Adrian Marino (în *Op. cit*), ale cărui notații sînt apoi adoptate și de Dan Horia Mazilu (în *Op. cit.,*), desigur cu un întreg ansamblu de adaosuri. În această privință s-a ajuns — cu cîteva excepții de nuanțe — la un relativ acord de opinii.

Dificultatea începe numai atunci cînd se urmărește identificarea izolatelor figuri baroce ivite în literatura noastră abia după încheierea acelui interval istoric, adică în cuprinsul secolelor al XIX-lea și al XX-lea pînă astăzi. Faptul confirmă ceea ce am anunțat încă de pe la începutul lucrării noastre, precizînd că este vorba de un foarte rebarbativ obiect al cercetării, care, prin multiplele interpretări contradictorii ce i s-au dat, clatină și reduce

certitudinea oricărei tentative de a-l pătrunde. Iată, să confruntăm numai două asemenea afirmații făcute la noi, și aflate în flagrantă contradicție. Lucian Blaga definește barocul ca „o înclinare spre înflorirea abuzivă a formelor" (Lucian Blaga, *Știință și creație,* în *Trilogia Valorilor*, ed. 1946). Recent, însă, Al. Piru identifică în același fenomen „un stil de creație recognoscibil în excelența formei" (Al. Piru, *Varia I* 1972). Pe de o parte, deci, *abuz,* pe de altă parte *excelență.* Paradoxul este, însă, altul. Tocmai Blaga se află recunoscut ca baroc (de către G. Călinescu în *Op. cit*), pe cînd Al. Piru se situează mai curînd pe o poziție crociană, anti-barocă.

Desigur, însă, că nu este cazul să urmărim toate aceste complicații. Un singur fapt rămîne cert, anume că, dincolo de privirile consacrate momentului istoric al barocului — priviri secondate de firul călăuzitor al unei mari unități de epocă — s-au încercat cele mai diverse identificări de scriitori români baroci, după concepția pe care și-a însușit-o despre acest stil fiecare din cercetătorii în cauză. Unica relativă unanimitate, sub aspectul de față pare să se raporteze numai la personalitatea artistică și umană a lui Macedonski. Această excepție se datorește, în mare parte, privirii atente pe care Adrian Marino o consacră poetului. Se descoperă, astfel, la autorul *Rondelurilor* „tensiunile interioare, conflictul structural dintre iluzie și realitate, ascensiune și cădere, spiritualizare și prăbușire în materie, *Weltsucht* și *Weltflucht,* senzualitatea, jocurile și artificiozitățile formale, metaforismul din Thalassa" *(Adrian Marino, Op. cit.).* Trebuie să recunoaștem că nici unui literat român ivit după marea pe-

rioadă istorică a stilului nu i s-au ilustrat atît de pertinent trăsăturile baroce. Noi l-am vedea perfect încadrat pe Macedonski în acel baroc *fin de siècle*.

Aceasta nu înseamnă că în cultura noastră modernă nu s-ar afla și alte figuri literare integrate, mai mult sau mai puțin, în aceeași categorie. Aci n-am fi înclinați să urmăm vederile anti-baroce ale lui Al. Piru, după care barocul ar fi atins numai sporadic și inesențial pe unii din literații noștri, cum ar fi, de pildă, cazul cu I. Eliade-Rădulescu. Chiar cînd se vede constrîns să recunoască prezența indubitabilă a stilului, bunăoară la Macedonski sau la Matei Caragiale, criticul o face parcă cu regret, și cu un aer de grăbită minimalizare a faptului. Procedeul ne apare, în fond, cît se poate de explicabil și, dintr-un anumit unghi de vedere, călăuzit de cele mai bune intenții. Situîndu-se, după cum am spus, pe o poziție destul de vizibil anti-barocă, Al. Piru crede a demonetiza literatura noastră dacă atribuie unuia sau altuia din marii scriitori români trăsăturile esențiale ale stilului. „De altfel" afirmă criticul „înțelegînd barocul nu ca un stil de decadență, ci ca unul din formele de reprezentare artistică, nu e deloc sigur că ar fi forma cu cele mai multe șanse de asigurare a durabilității creației" (Al. Piru *Op. cit.*). Atitudinea rămîne perfect clară, în ciuda reticenței totodată eufemistice și ezitante, cu care se vede îmbrăcată. Avem impresia că Al. Piru face abstracție de trăirea tragică, de conștiința dezbinată, de poziția defensivă, ca puncte de reper inițiale, cu care ia ființă pretutindeni barocul. Fără nici o intenție polemică, și respectînd fiecăruia propriile vederi, noi ne situăm într-o perspectivă

îndreptată către caracterele intensive ale stilului, așa cum s-a și văzut din tot cuprinsul lucrării de față. Aceeași perspectivă ni se deschide și față de creațiile literaturii noastre.

Prin aceasta ne aflăm în acord cu cele mai multe vederi care, în ultimul deceniu, au proliferat tot mai îndrăznețe cu privire la existența unui baroc românesc. Nu intenționăm, însă, a le urmări în contextul de față, fiind solicitați de alte probleme. Ne rezervăm, astfel, pentru a discuta separat, în alt cadru, în primul rînd originalele și profundele intuiții ale lui Paul Anghel în favoarea unui baroc românesc (v. Paul Anghel, *O istorie posibilă a literaturii române — Preambul. Explicație metodologică*). Intenția noastră de moment este de a arăta nu numai că barocul există în literatura noastră, dar că el se și prelungește pînă la ultima oră. În acest sens, criticul Eugen Simion are chiar un titlu ce ne atrage atenția: *Romanul pitoresc și baroc — Eugen Barbu* (în *Scriitori români de azi*, 1974). Este vorba de cunoscutul roman *Princepele* al acelui scriitor, apărut în 1969. Criticul vede aci „pictura" unei lumi colorate, fanatice, crepusculare. Prin aceasta apropie romanul „de somptuozitatea *Crailor de Curtea Veche*". Mai subliniază apoi „grotescul grandios" al *spectacolelor* date de respectivul „Princepe". Și mai pregnantă apare afirmația că „Eugen Barbu desfășoară trimbe de imagini", care creează „o sugestie de măreție a viciului, de rafinament și decadență". În privința limbajului criticul vorbește și de o „sucire a frazei", care ne amintește de asemenea de volutele baroce.

Dar pînă la această recentă mărturie, o serie de atingeri cu barocul la scriitorii români s-a mai surprins de către diferiţi critici, istorici, eseişti şi cercetători literari ai noştri. Fenomenul ar cuprinde, astfel, o mare parte din veacul al XIX-lea şi veacul al XX-lea. Iată, în afară de necontestatul Macedonski, o întreagă suită de scriitori, cărora li s-au atribuit pe parcurs note baroce : Nicolae Văcărescu, I. Eliade Rădulescu, Depărăţeanu, Bolintineanu, Odobescu, Hogaş, N. Iorga, M. Sadoveanu, Galaction, Arghezi, Blaga, Ion Barbu, George Călinescu, Ionel Teodoreanu. Desigur că unii din aceşti scriitori sînt foarte parţial baroci, doar prin două-trei trăsături periferice ale creaţiilor respective. Alţii, însă, cum ar fi George Călinescu, aparţin realmente, cu întregul centru de gravitate al fiinţei lor, stilului ce ne preocupă. „Imagismul călinescian se vădeşte a fi nu o dată baroc" afirmă Ov. Crohmălniceanu, care a realizat pînă acum cea mai fină analiză, aproape exhaustivă, a acestei personalităţi geniale (v. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. III, 1975).

Nu putem vedea dezintegrată, la rîndul său, din acest stil o realizare poetică cu ponderea atît de gravă ca *Glossa* lui Eminescu. Ideea de *glossă* în poezie apare, după cum se ştie, ca o invenţie spaniolă din vremea barocului. La un moment dat genul se văzuse ilustrat chiar de Cervantes. Ne gîndim la vestita sa *Glosă*, pe care o introduce în partea a doua din *Don Quijote*, însoţind-o cu o amplă discuţie teoretică asupra acestei forme poetice. Este un mod de manifestare al acelor *agudezas* baroce, care reclamă ingeniozitate şi o deosebită subtilitate a minţii,

îndeosebi la compunerea primei strofe, ce se cere astfel gîndită încît în final să se repete sub chip de încheiere într-o ordine răsturnată a versurilor, fără ca înţelesul să i se schimbe. Dar, pe lîngă această structură formală de savantă maşinărie poetică, a cărei funcţionare exactă se vede dirijată către un efect de *meraviglia*, *Glossa* lui Eminescu cuprinde şi o viziune tipic barocă, neimprovizată *ad hoc*, ci care, dimpotrivă, se numără printre invariantele eminesciene. Este vorba de conştiinţa lucidă a deşertăciunii, de ideea lumii ca teatru, de prezenţa măştilor care defilează în carnavalul amăgitor al vieţii. Poate că în afară de mediul cultural iberic, unde i s-a iniţiat modelul, nu există în nici o altă literatură a lumii o *glossă* atît de desăvîrşită, prevăzută cu toate atributele ei baroce. La noi, aşadar, nici Eminescu n-a putut evita atingerea atotcuprinzătoare a acestui stil. Şi desigur că nu este singura expresie barocă în ansamblul creaţiei eminesciene. De ajuns să amintim în treacăt ideea de *panoramă a deşertăciunilor* prin care poetul amplifică tot în sensul barocului formula lui *memento mori*, dată ca titlu marei sale poeme.

•

În celelalte arte stilul îşi situează ponderea, ca şi pe plan literar, în jurul lui 1900, coincizînd cu momentele de apogeu ale creaţiei lui Macedonski. Pe atunci arhitectura, principala expresie a acestei facturi stilistice la noi, cuprindea două ramuri distincte. Una rămîne, în mare parte, legată de orient şi de tradiţia noastră istorică. Aşa apar la arhitectul Ion Mincu cele două creaţii monumentale,

mausoleele Cantacuzino și Gheorghief de la cimitirul Bellu din București. De fapt, ideea în sine de mausoleu ca expresie arhitectonică somptuoasă — de grandios templu al morții — este de origine orientală și, derivat, elenistică, de unde își și trage numele. Cealaltă ramură, pătrunsă de gustul occidental al acelui *barocus finesecularis*, își afirmă și ea prezența printr-o serie de edificii fastuoase, nu, însă, toate fericit concepute. Îl amintim numai pe cel mai rafinat dintre ele, și anume, *Muzeul Enescu* (fostul palat Cantacuzino) din București, opera arhitectului Ion Berindei. Concentrarea stilului în jurul lui 1900 nu exclude o simțitoare înaintare a sa și în inima secolului nostru. Ne referim îndeosebi la figura proeminentă a lui Octav Doicescu, arhitect la care gustul ornamentației bogate își află acoperire în calitatea deosebit de aleasă a acelei ornamentații. Doicescu urmează, cu neașteptate resurse de originalitate, o combinare subtilă de elemente realizate în sensul unora din vechile noastre monumente artistice cu caracter mai împodobit. În felul acesta scara interioară a Teatrului de Operă și Balet din Capitală, concepută după 1950, este o prea evidentă capodoperă barocă.

În alte arte chipul modern al stilului apare mai discret și mai greu de deosebit decît în arhitectură, unde monumentalitatea, fastul decorațiilor, materialele prețioase, tendința de a stîrni *meraviglia*, ne ajută substanțial să-l detectăm. Nu pot fi, totuși, negate la noi unele masive insinuări baroce și în pictura veacului al XX-lea. Faptul se surprinde îndeosebi la creațiile marilor noștri coloriști, bunăoară la sumptuozitatea de pietre prețioase prinse

pe brocarturile grele de pastă colorată ale pînzelor lui Petrașcu. Ansamblul fastuos se integrează totuși în acea foarte românească sinteză cu o atitudine de naturalețe, de simplitate și de discreție. Aceeași asociere a barocului cu spiritul poeziei populare, existentă la unii din marii noștri poeți, devine la Petrașcu simbioză cu vocația coloristică a folclorului nostru din aria plastică și vizuală. O asemenea asociere a fost recent dusă și mai departe de către Ion Țuculescu, unde, însă, la contribuția barocă, intervine și o mai bogată intervenție manieristă decît la predecesorul său.

Există, însă, și alte moduri de-a se exprima ale barocului în pictura noastră modernă. Să luăm, bunăoară, umeda spongiozitate, parcă de burete muiat, a pînzelor lui Francisc Șirato, din care se încheagă totuși volume masive și robuste : pe drept cuvînt arta sa a sugerat unele apropieri de Vermeer. În sfîrșit, în deceniile din urmă, clar-obscurul lui Corneliu Baba, îmbinat cu semnificația socială a temelor sale picturale, ne amintește de barocul lui Murillo din compozițiile scenelor sale realiste. În asociere cu manierismul un asemenea stil acționează pînă la ultima oră în pictura noastră. Aceeași observație rămîne valabilă pentru sculptura, pentru grafica și chiar pentru scenografia românească. Nu putem, însă, semnala totul, pentru a nu preschimba acest capitol final al unei lucrări pe care am intenționat-o serioasă, într-un simplu și superficial afiș panoramic. Preferăm, de aceea, să aducem în cele ce urmează unele considerații conclusive la actuala ultimă parte a cărții noastre.

N-am spune că spiritul românesc este, prin natura sa, baroc. El înclină mai curînd către liniştea şi simplitatea clasică sau către elevatul echilibru hieratic. Faptul se vede temeinic confirmat atît de poezia cît şi de arta noastră populară. Deşi pătruns de o adîncă sensibilitate, spiritul poetic al poporului nostru se prezintă mai curînd sobru şi discret, fără acel caracter exaltat şi violent extravertit, pe care îl recunoaştem în stilul urmărit de noi. La rîndul lor, artele vizuale populare, deşi bogat decorative, nu-şi complică totuşi ornamentaţia, ci tind, dimpotrivă, să o simplifice. Ele cultivă îndeosebi desenul geometric unghiular, spre deosebire de barocul care se întrece în prezentarea volutelor, a torsadelor, a răsucirilor.

Ieşind, însă, din matca exclusiv folclorică, şi intrînd într-un context mare istoric, expresia creatoare românească tinde adesea către *barochizare*, chiar şi în momentele cu totul non-baroce sau chiar anti-baroce ale altor culturi. O atare metamorfoză stilistică are la bază mai multe cauze, dintre care pe cîteva mai importante le vom şi enumera.

Mai întîi, poporul român, figurînd într-un context evoluat de viaţă ca entitate istorică şi politică, s-a văzut continuu ameninţat. Mereu s-a trezit în faţa unor forţe străine tocmai în momentele cînd fiecare din ele dispunea de cea mai puternică armată a lumii. A trebuit, în consecinţă, să adopte o atitudine defensivă, care a atras după sine şi un gen de trăire corespunzătoare.

În al doilea rînd, strălucirea, la care s-a recurs adesea ca mijloc de apărare, a fost favorizată de bogăţia ţării,

baza prin care adesea stăpînitorii ei au dispus de averi fabuloase. Faptul se cunoaşte încă de la comoara în aur a lui Decebal. Dar şi cu mult mai tîrziu s-au întîlnit asemenea averi la Neagoe Basarab, la Vasile Lupu, la Constantin Brîncoveanu, adică tocmai la ziditorii celor mai somptuoase monumente baroce ale ţării. Splendoarea cere neapărat şi „risipă“, în sensul lui Severo Sarduy. O atare „risipă“ barocă s-a văzut în speţă întreţinută de bogăţia pămîntului românesc.

Apoi, ca armă defensivă s-a folosit veacuri întregi elementul retoric, chiar de la *Învăţăturile* lui Neagoe. Aşa se şi explică excelenţa la care a ajuns acest element al amploarei expresive în cultura noastră. Concomitent cu dezvoltarea ei „involtă“, retorica a pătruns şi spiritul tuturor celorlalte arte în sens baroc.

În sfîrşit, la barochizarea noastră mai contribuie deopotrivă contactul strîns şi continuu cu unele centre de permanenţă barocă. Este vorba dintr-o parte de orientul asiatic, îndeosebi islamic, iar din altă parte de centrul Europei, unde nu numai în Austria — aşa cum am arătat în capitolul respectiv — ci şi în toate celelalte ţări din această zonă stilul ce ne preocupă se face simţit pînă astăzi inclusiv.

În ciuda acestor raţiuni care l-au favorizat barocul n-a putut totuşi să ocupe întregul cuprins al culturii noastre. Astăzi îl vedem adesea subminat de către manierism. În alte valoroase cazuri am asistat la triumful structurilor artistice populare asupra condiţiilor istorice ce tindeau să le dirijeze către transformarea lor într-un sens cu totul opus propriei naturi iniţiale. Creaţia românească

numără și adevărate piscuri categoric potrivnice barocului. Este de ajuns să amintim de numele lui Brâncuși sau chiar de-al lui Eminescu din *Ce te legeni* și din unele postume cu caracter simplu popular. Aceasta nu înseamnă, însă, că barocul n-ar constitui și el o prea evidentă realitate în istoria culturii noastre. Și nu noi sîntem singurii care am decelat o asemenea trăire și o asemenea existență stilistică în orbita mai evoluată a ființei românești.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

1. *Ciorănescu, Al.* — *El barroco o el descubrimiento del drama,* Universidad de la Laguna, 1957
2. *Croce, Benedetto* — *Storia dell'età barocca in Italia,* Bari, Laterza, 1929
3. *Curticăpeanu, D.* — *Orizonturile vieții în literatura veche românească,* Minerva, 1975
4. *Gurlitt, Cornelius* — *Geschichte des Barokstils in Italien,* Stuttgart, 1887
5. *Hatzfeld, Helmut* — *Estudios sobre el barroco,* Madrid, Ed. 1966
6. *Marino, Adrian* — *Barocul* în *Dicționar de idei literare,* Eminescu, 1973
7. *Mazilu, Dan Horia* — *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea,* Minerva, 1976
8. *Ors, Eugenio d'* — *Du Baroque,* trad. fr. Paris, 1935
9. *Porqueras Mayo, A.* — *El prólogo en el manierismo y barroco españoles,* Madrid, 1968
10. *Pulbere, Ion* — *Literatura barocului în Italia, Spania și Franța,* Dacia 1975
11. *Raymond, Marcel* — *Baroque et Renaissance poètique,* Paris, 1964

12. *Riegl, Alois — Die Entsteheung der Barockkunst in Rom,* Wien, 1908
13. *Rousset, Jean, — La littérature de l'âge baroque en France,* Paris, 1953
14. *Tapiè, V.L. — Baroque et classicisme,* Paris, 1957
15. *Tănăsescu, Manuela — Despre istoria ieroglifică, 1970*
16. *Warnke, Frank — Versions of Baroque — European literature in the seventeenth century,* Yale University Press, 1972
17. *Wellek, René — Concepts of criticism,* Yale University Press, Ed. 1964
18. *Wölfflin, Heinrich — Renaissance und Barock — Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien,* München, Ed. 1925
19. *Wölfflin, Heinrich — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* München, 1915

INDICE DE NUME

[1] Cifrele romane indică volumul.

P

Q

R

S

Ș

T

CUPRINS

IV ÎNTREGIRI